

170 copias



GEORGES SADOUL
HISTÓRIA
DO
CINEMA
MUNDIAL

VOLUME I

DAS ORIGENS A NOSSOS DIAS

MARTINS

TÍTULO DA EDIÇÃO ORIGINAL FRANCESA:
"HISTOIRE DU CINÉMA MONDIAL"

NOTA DO EDITOR

Neste livro de Georges Sadoul a designação de título dos filmes não obedece a critérios científicos. Às vezes os títulos são os da versão original, outras se referem ao nome com que a fita foi apresentada na França. Há por outro lado ocasiões em que o autor se limita a traduzir literalmente para o francês o título de um filme estrangeiro.

Essa situação cria problemas complexos para a tradução. O ideal seria indicar cada vez o título original do filme e entre parênteses o nome com que foi apresentado no Brasil, quando fôr o caso, e quando não, uma tradução literal. A pesquisa para colher êsse material de informação é árdua. Uma equipe, treinada para êsse tipo de trabalho, levaria cerca de dois anos na identificação das películas apresentadas no Brasil apenas durante a era primitiva do cinema.

O editor está disposto a promover êsse trabalho que será integrado nas edições posteriores desta obra, por ser a solução encontrada tal qual os títulos citados por Sadoul acrescentando-lhes uma tradução literária. As filmografias do apêndice "Cem Cineastas", tipo de documentação que interessa sobretudo os especialistas, são transcritas sem tradução.

Os documentos fotográficos relativos ao cinema brasileiro provêm dos arquivos da Fundação Cinemateca Brasileira.

APRESENTAÇÃO

Assistimos ao nascimento de uma arte. A pintura ou a música existem há milhões de anos. Conhecemos pessoalmente Lumière ou Méliès, poderíamos ter encontrado Edison ou Reynaud.

Assistimos ao nascimento de uma arte. Muitos dos seus pioneiros, dos seus inventores mesmo, vivem ainda e, no entanto, o estudo das suas origens é difícil. Em um tempo em que os homens conservam os menores testemunhos dos seus menores atos, os arquivos dessa arte nascente quase se volatilizaram, antes de se ter começado a compreender que o cinema elaborara uma linguagem nova. O pesquisador precisa, portanto, agir como paleontólogo, reconstituir um animal a partir de alguns ossos, desejando que descobertas ulteriores não venham destruir suas hipóteses.

A história da linguagem empregada pelas sombras chinesas ou a lanterna mágica, primeiras ingênuas contadoras de histórias em imagens, está ainda por ser escrita. Mas, no final de contas, esses dois espetáculos ópticos não tiveram sobre a narração do filme uma influência maior que a literatura, o teatro, a pintura ou qualquer outra arte nobre, que as imagens de Epinal, os almanaques, os títeres, a caricatura ou qualquer outra arte popular ou menosprezada.

Pudemos assistir ao nascimento de uma arte porque ela não surgiu sobre um terreno virgem e sem cultura: assimilou rapidamente elementos provenientes de todo o saber humano. A grandeza do cinema consiste em ser ele uma soma, assim como uma síntese de várias outras artes.

O cinema é também uma indústria. Van Gogh morreu sem ter vendido um único quadro, Rimbaud poderia ter desaparecido deixando apenas o manuscrito dos seus poemas. Posteriormente suas obras conquistaram fama. Elas foram elaboradas mediante a compra pouco dispendiosa de papel e lápis, telas e tintas. Antes de apresentar-se um rôlo de um filme moderno de longa metragem, é preciso que previamente se despendam vários milhões.

Não se pode imaginar um cineasta realizando grandes filmes desconhecidos de todos. A necessidade de empregar capitais consideráveis impõe aos criadores condições precisas para a elaboração de suas obras. É portanto impossível estudar a história do cinema como arte — objetivo d'êste livro — sem evocar os seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, de sua economia e sua técnica.

Nosso propósito é, pois, estudar o cinema como arte estritamente condicionada pela indústria, a economia, a sociedade e a técnica. Sua história compreende seis grandes períodos.

O primeiro é o da invenção; começa em 1832 e termina em 1896; é sobretudo técnico e será estudado sucintamente. O segundo (1895-1908) é o dos pioneiros, nêle constitui-se a indústria e são lançados, quase inconscientemente, os fundamentos da arte. O terceiro (encerrado com o fim da primeira guerra mundial) é aquêle em que o cinema se torna arte e consolida sua posição de grande indústria. O quarto é a época da arte muda. O quinto começa com o reinado do filme falado e termina com o início da segunda guerra mundial. O sexto período compreende a última guerra e os anos subsequentes.

A quinta edição d'êste livro comporta três capítulos complementares, dedicados principalmente aos cinemas do Oriente. Nela tentamos estudar a arte do filme em setenta países e assim esboçar uma primeira "História do Cinema Mundial".

GEORGES SADOUL

CAPITULO I

INVENÇÃO DOS APARELHOS

Fazendo desfilar aos nossos olhos vinte e quatro (e antigamente dezesseis) imagens por segundo, o cinema nos dá a ilusão do movimento, porque as imagens que se gravam em nossa retina não se apagam instantaneamente. Essa qualidade (ou imperfeição) do olho humano, a persistência retiniana, transforma um tição agitado numa linha de fogo. O fenômeno foi constatado pelos Antigos, e o seu estudo esboçado nos séculos XVII e XVIII por Newton e o Cavaleiro D'Arcy. Foi entretanto necessário esperar os trabalhos de Peter Mark Roget, inglês de origem suíça, para tomar-se o rumo que levaria ao cinema. Como aplicação dos seus trabalhos, um ilustre físico britânico construiu em 1830 a Roda de Faraday, descrita em todos os tratados de física, enquanto John Herschel, imaginando uma nova experiência divertida de física, fêz nascer o primeiro brinquedo óptico a empregar desenhos. O Taumatrópio, criado em 1825 por Fitton e o doutor Paris, é um simples disco de papelão contendo na face e no verso dois desenhos, que se superpõem aos nossos olhos quando os fazemos girar rapidamente.

Os aparelhos criados simultaneamente em 1832 por Joseph Plateau, jovem físico belga, e o professor austríaco Stampfer, retomam os dispositivos essenciais da Roda de Faraday (um disco denteado observado num espelho) e os desenhos do Taumatrópio.

As invenções d'êsses dois grandes pesquisadores foram simultâneas e não sofreram qualquer influência recíproca. O progresso futuro estava implicitamente contido nos trabalhos anteriores dos físicos ingleses. Plateau, contudo, parece ter ultrapassado o rival nas consequências que tirou da construção do seu Fenaquistiscópio; estabeleceu como princípio que o seu disco de papelão denteado (ou perfurado por fendas) pode servir tanto para a reconstituição do movimento, a partir de uma série de desenhos fixos, como para recompô-lo, pela observação, em uma série de imagens fixas. Isso

significa haver êle estabelecido, já em 1833, os princípios do cinema, tanto no que se refere à reprodução como à gravação.

Em Viena, Paris e Londres, êsses pequenos aparelhos saem dos laboratórios de física, para se transformarem nos brinquedos que Baudelaire descreveu minuciosamente em 1851, lamentando que o seu elevado preço os reservasse apenas aos mais favorecidos. Um inglês, Horner, deu-lhes forma nova com o Zootrópio (1834), que comporta uma faixa de imagens sôbre papelão, remoto prenúncio do filme.

Esses aparelhos poderiam por si dar origem ao desenho animado moderno, principalmente quando o general austriaco von Uchatius os projetou em tela, combinando-os com a lanterna mágica descrita desde o século XVII pelo jesuíta Kirscher. Mas para que nascesse o cinema pròpriamente dito, era preciso utilizar-se a fotografia. Plateau o preconizou por volta de 1845, embora não pudesse empreender os trabalhos, pois suas pesquisas apaixonadas lhe haviam inutilizado a vista. E mesmo que os seus conselhos fôsem então seguidos, haveria o obstáculo das impossibilidades técnicas.

Com efeito, o cinema supõe o *instantâneo*. A fotografia universalizou hoje esta noção, bem longe de ser imaginada quando, em 1839, o govêrno francês comprou as patentes de Mandé Daguerre e dos herdeiros de Nicephore Niepce, para presentear o mundo com uma das mais maravilhosas invenções modernas.

A primeira fotografia de Niepce, por volta de 1823, A Mesa Posta, exigira catorze horas de pose. Os primeiros daguerreótipos foram naturezas mortas ou paisagens, pois o tempo de pose necessário em 1839 ainda ultrapassava meia hora. Essa demora não causava surpresa: a fotografia era para todos uma nova forma do desenho, o modo de fixar quimicamente as imagens das câmaras escuras (camera obscura) empregadas pelos artistas desde o início da Renascença.

Depois de 1840, o tempo de pose reduziu-se a vinte minutos, obtendo-se então os primeiros retratos de modelos maquiados, imóveis, transpirando ao sol intenso, e conservando obrigatoriamente os olhos fechados. Logo, bastaram apenas um ou dois minutos. Mas foi preciso esperar o processo que empregava o colódio úmido, generalizado em 1851, para que a fotografia nascesse com os seus clichês de vidro, dos quais se podiam tirar muitos positivos em papel. O tempo de pose foi então reduzido para alguns segundos e uma nova profissão artesanal, a de fotógrafo, em breve empregou dezenas de milhares de pessoas.

Foi nas suas oficinas que se realizaram, a partir de 1851, as primeiras fotografias animadas (Claudet, Dubosq, Herchel, Wheatstone, Wenham, Seguin etc.). Todos êsses realizadores ou pesqui-

sadores foram, em virtude da dificuldade de manipulação do colódio úmido, impedidos de obter filmagens, de impressionar uma dezena de imagens durante o segundo em que se realiza um movimento, sendo obrigados a recorrer ao expediente das poses sucessivas. Assim, para mostrar um homem abaixando o braço, era preciso fotografá-lo com o braço para cima; após carregar novamente o aparelho, fotografava-se outra vez o homem com o braço ligeiramente mais baixo, e assim por diante. Processo imperfeito, mas que permitiu a Dumont, Cook e sobretudo Ducos du Hauron, profetizar, antes de 1870, os processos futuros do cinema e algumas de suas técnicas (aceleração, câmara lenta, cinema astronômico etc.).

A partir de 1872, o inglês Muybridge efetuaria em São Francisco as primeiras filmagens. Um milionário californiano, Leland Stanford, enriquecido pelo comércio e as estradas de ferro, fizera uma aposta relativa ao andar e aos movimentos do cavalo a galope, tais como haviam sido descritos em 1868 pelo sábio francês Marey. Esse excêntrico despendeu uma fortuna para que Muybridge mandasse construir o seguinte extraordinário dispositivo:

Ao longo de uma pista, onde corriam cavalos, alinhavam-se vinte e quatro cabinas, câmaras escuras, nas quais vinte e quatro operadores preparavam, ao sinal de um apito, vinte e quatro placas de colódio úmido, pois que nesse processo as placas, secando ao cabo de alguns minutos, deixam de ser sensíveis. Carregados os vinte e quatro aparelhos, lançavam-se na pista os cavalos, que se fotografavam por si ao romperem cordões dispostos no seu percurso.

Foram necessários vários anos (1872-1878) para aperfeiçoar êsse processo. E cometeram-se erros pitorescos, como o emprêgo de cordões muito resistentes, que não se rompiam e arrastavam à queda cabinas, aparelhos, placas e operadores.

A partir de 1878, as fotografias tiradas na Califórnia foram publicadas em tôda parte. Provocaram o entusiasmo dos pesquisadores científicos e a indignação dos artistas acadêmicos, os quais pretendiam que a fotografia via errado.

O fisiologista Marey, com o seu método gráfico baseado no emprêgo do estilete que traça uma linha na fuligem, há vinte anos efetuava pesquisas sôbre os animais em movimento. Em 1882, após a viagem de Muybridge à Europa, o sábio decidiu-se a empregar a fotografia em suas experiências. Sua tarefa foi facilitada pela recente aparição no comércio das placas fotográficas de gelatina-brometo. A partir de então, puderam-se obter facilmente provas instantâneas, com produtos antecipadamente preparados e conservados durante anos.

Após mandar construir um Fuzil fotográfico — aperfeiçoando o Revólver fotográfico elaborado em 1876 pelo astrônomo Janssen

— Marey continuou seus trabalhos com auxílio do **Cronofotógrafo de placa fixa** (1882), que se transformou no **Cronofotógrafo de placa móvel** pela adaptação dos rolos de película Kodak, recentemente postos à venda. Em outubro de 1888, Marey apresentava à Academia de Ciências as primeiras filmagens sobre película. Realizara praticamente a câmara e a filmagem modernas.

Os trabalhos de Marey determinaram os esforços de Londe na França, de Anschütz na Alemanha etc. Pouco depois de ter o fisiologista apresentado a sua primeira fita à Academia de Ciências, Leprince e Friese Greene obtiveram, na Inglaterra, resultados idênticos (1888-1890). Conseguiram projetar em tela as suas fitas, no laboratório ou em demonstrações ocasionais, como fariam mais tarde Marey e depois o seu colaborador Démeny. As fitas de Leprince e Friese Greene eram perfuradas, condição essencial para obter-se a fixidez das imagens, indispensável para uma boa projeção. Na mesma época, a perfuração fôra adotada por Reynaud, criador do desenho animado.

Reynaud, filho de um gravador de medalhas e de uma professora, artesão e autodidata de gênio, construiu em 1877 um **Praxinoscópio**, que aperfeiçoava o **Zootrópio** de Horner pela utilização de um tambor de espelhos. Transformando aos poucos esse humilde aparelho (**Praxinoscópio** — teatro de projeções etc.), Reynaud construiu, em 1888, o seu **Teatro Óptico** (empregando fitas perfuradas) com auxílio do qual pôde fazer, a partir de 1892 e durante quase dez anos, no Museu Grévin de Paris, as primeiras representações públicas longas de desenhos animados em cores, projetados em tela. Seus programas eram compostos por fitas que duravam dez ou quinze minutos cada uma. Reynaud já empregara a técnica essencial do desenho animado moderno (dissociação das figuras animadas e da cenografia, decalques sucessivos sobre folhas transparentes, truagens, bucles etc.).

Na mesma ocasião, Edison fez o cinema transpor uma etapa decisiva, criando o filme moderno de 35 mm com quatro pares de perfurações por imagem. O célebre inventor, após empreender a fabricação industrial das lâmpadas incandescentes, acabava de efetuar a primeira distribuição de eletricidade em grande escala, permitindo assim, através da **General Electric** e sob a égide do Banco Morgan, a constituição de um truste mundial de eletricidade.

Em 1887, findo esse trabalho, Edison quis aperfeiçoar o **fonógrafo** — que outrora construía paralelamente às suas pesquisas sobre o telefone — combinando-o com a fotografia animada. Após algumas tentativas infrutíferas, retomou os dispositivos do **Cronofotógrafo** de Marey. O aperfeiçoamento essencial introduzido pelo inglês Dickson, que realizou seus experimentos sob o controle de

Edison, foi a perfuração das fitas e o emprêgo de películas fabricadas com celulóide, de 50 pés de comprimento, produzidas especialmente pelas empresas de produtos fotográficos **Eastman Kodak**.

Edison não consentiu que se projetassem em público e sobre tela os seus filmes, julgando que isso seria matar a galinha dos ovos de ouro, pois, segundo ele, não havia possibilidade de que o público se interessasse pelo cinema mudo. Tendo fracassado em sua pesquisa sobre o cinema falado, projetando figuras de tamanho natural, resolveu pôr à venda, em 1894, os seus **Quinetoscópios**, aparelhos constituídos por grandes caixas contendo filmes perfurados, de 50 pés, vistos com lunetas.

Imediatamente em todos os países do mundo dezenas de inventores tentaram projetar esses filmes em telas. Para isso, tinham de resolver um problema tecnicamente muito simples: fazer desfilar os filmes dentro de uma lanterna mágica, animando-os de um movimento descontínuo por meio dos dispositivos mecânicos clássicos (**Cruz de Malta**, **Excêntrico**, **Rodas Denteadas** etc.). Utilizaram igualmente para as projeções tanto as cópias positivas dos filmes Edison, adquiridas no comércio, como películas do formato Edison que eles impressionavam em **cronofotógrafos** imitados dos aparelhos de Marey.

O vencedor dessa corrida de invenções seria quem primeiro conseguisse fazer uma série de representações públicas e pagas, pois desde 1888 haviam sido numerosas as projeções em laboratório e as demonstrações públicas esporádicas. Em 1895, multiplicam-se as primeiras representações do cinema. Os seus realizadores quase sempre eram desconhecidos entre si, fato que provocou intermináveis controvérsias sobre a **Invenção** do cinema. Os Estados Unidos, onde haviam sido vendidos os primeiros quinetoscópios, conquistaram facilmente o primeiro lugar, com **Acme Le Roy** e **Eugene Lauste** (representações isoladas e sem repercussão, a partir de fevereiro), **Dickson Latham** e seus filhos (série de representações em Nova Iorque, logo interrompidas em virtude da deserção do público, em maio), **Armat** e **Jenkins** (sessões realizadas com êxito medíocre em setembro, em Atlanta). Pouco depois, a Alemanha conheceu as projeções de **Anschütz** (outubro, demonstrações públicas isoladas, em Berlim) e de **Max Skladanowski** (outubro, série de representações efetuadas em um grande "music-hall" e repetidas durante várias semanas, apesar da mediocridade e pequena duração dos filmes).

Todavia, nenhum desses espetáculos obteve o enorme êxito do **Cinematógrafo Lumière**, a partir de dezembro de 1895, no "Grand Café" do "Boulevard des Capucines", em Paris.

Louis Lumière, que dirigia com o pai e o irmão uma importante fábrica de produtos fotográficos em Lião, começara seus tra-

balhos desde a chegada em França dos primeiros quinetoscópios (em 1894). Construiu um cronofotógrafo, empregando, para movê-lo, o Excêntrico de Hornblauer, e uma película de formato Edison produzida em Lião. Depois de várias demonstrações públicas, a partir de março de 1865, Lumière mandou construir o seu Cinematógrafo — que era ao mesmo tempo câmara, projetor e copiador — nas oficinas dirigidas por Carpentier, obtendo assim um aparelho muito superior aos de todos os seus concorrentes. Sua perfeição técnica e a sensacional novidade dos assuntos dos filmes asseguraram-lhe um triunfo universal.

Dezenas de cinegrafistas, formados por Louis Lumière, difundiram o seu aparelho pelo mundo inteiro, impondo em toda parte a palavra Cinematógrafo (ou os seus derivados Cinema, Cine, Kino etc.) para designar um novo espetáculo. O Tzar, o Rei da Inglaterra, a família imperial austríaca, todas as cabeças coroadas quiseram ver o novo aparelho, tornando-se seus agentes de publicidade.

Nos Estados Unidos, as primeiras representações do Cinematógrafo realizaram-se pouco depois das do Vitascópio Armat-Edison; mas o êxito do aparelho francês foi muito superior ao do aparelho de projeção patrocinado pelo grande inventor. Contudo, seis meses depois êsse êxito foi disputado na América do Norte, e em seguida na Europa, pelo Biograph, concebido por Lauste e Dickson e explorado por uma poderosa sociedade financeira da qual participava o irmão do presidente Mc Kinley. As primeiras representações de William Paul, em Londres, foram precedidas de pouco tempo pelas de Louis Lumière. O inglês tornou-se fabricante de câmaras e depois realizador de filmes. Na França, Méliès estreou com uma câmara fabricada por William Paul; Léon Gaumont lançou o cronofotógrafo Démeny, enquanto Charles Pathé encarregava Henri Joli de construir as suas primeiras câmaras.

Em fins de 1896, o cinema saíra definitivamente do laboratório. Daí por diante, contavam-se às centenas os aparelhos com patente registrada. Lumière, Méliès, Pathé e Gaumont na França, Edison e a Biograph nos Estados Unidos, William Paul em Londres, haviam lançado as bases da indústria cinematográfica, e todas as noites milhares de pessoas comprimiam-se nas salas escuras.

Passamos rapidamente em revista a invenção dos aparelhos, porque nosso assunto essencial é a história de uma arte: a Arte do Filme. Estudemos agora as imagens animadas, que foram os mais remotos ancestrais do cinema, os primeiros balbucios de uma nova linguagem.

CAPÍTULO II

AS PRIMEIRAS IMAGENS ANIMADAS LOUIS LUMIÈRE

Em 1825, na sua forma mais clássica o Taumatrópio era um disco de papelão tendo na face um pássaro e no verso uma gaiola. O disco girava e o pássaro entrava na gaiola. Por enquanto, nada é animado. Trata-se somente de uma sobreimpressão que obedecia a certa lógica e cujos assuntos eram simples. Esse brinquedo esteve em voga, litografaram-se delicadamente em cores os seus temas elementares. Assim, podiam-se encontrar nos bazares de Londres, Paris ou Viena um cavaleiro e sua cavalgadura, um decapitado e sua cabeça, os dois membros de um casal, duas partes de uma palavra, uma dançarina e seu parceiro, um caçador e sua caça etc., que eram reunidos numa única imagem pelo rodopio do taumatrópio.

Stampfer, de Viena, era professor de geometria, e a Roda de Faraday, na qual se inspirou, mostrara-lhe setores coloridos derivados do Disco de Newton. No seu Estroboscópio, o austríaco pôs inicialmente em movimento rosáceas, engrenagens, sólidos em revolução. Primeiros balbucios do cinema científico aplicado ao ensino.

Mas em Viena como em Liège, Stampfer e Plateau logo procuraram animar o homem e dar-lhe relêvo, por meio do movimento em uma terceira dimensão, alguns anos antes da invenção do Estereoscópio. A primeira imagem que Madou desenhou para o seu amigo Plateau foi a de um pajem em estilo trovadoresco, que girava sobre os calcanhares. Stampfer, por seu lado, mandou executar a imagem de um saltador rodopiando.

Ao passar o entusiasmo provocado com as primeiras possibilidades técnicas, a escolha do assunto impôs-se aos fabricantes de brinquedos. O campo era limitado: era preciso executar um movimento simples que pudesse ser repetido indefinidamente, em bucle, como dizem hoje os especialistas do desenho animado.

Um cavalo saltando, um cão amestrado, um ginasta, um futebolista, uma bailarina, um casal de valsistas, um trapezista, boxeiras, lutadores, um homem bebendo, dois bombeiros perto do carro de incêndio, um indivíduo cômico com dor de dente visto em grande primeiro plano, um carpinteiro que serra uma tábua, um policial e um ladrão, um ferreiro com a bigorna, um barbeiro, uma galinha ciscando, palhaços... foram alguns assuntos clássicos.

Em 1877, Reynaud retomou e aperfeiçoou para o seu praxinoscópio a maioria dos assuntos tradicionais dos zootrópios, antes de inventar novos assuntos. Como Stampfer ou Plateau, Reynaud utilizou a profundidade de campo (1). Seus predecessores pareciam ter-se limitado a fazer uma personagem ou um casal rodar no mesmo ponto. Emile Reynaud fez vários grupos de valsistas, patinadores, estudantes, palhaços, afastarem-se e em seguida aproximarem-se. Por outro lado, utilizou o grande primeiro plano, imitando predecessores mais remotos. Enfim, encontrou nas tomadas de Muybridge e de Marey o meio de fazer cavalos galoparem corretamente.

A primeira fita de Reynaud para o seu Teatro Óptico, *Le Clown et ses Chiens* (O Palhaço e seus Cães), retomava um assunto zootrópico, clássico desde Plateau. Reynaud substituiu um movimento rápido e cíclico, indefinidamente repetido, por evoluções mais complexas. Essa primeira tentativa é ainda apenas uma "amostra" antes da verdadeira representação.

Un bon Bock (Uma Cerveja gostosa), que realizou em seguida, deriva igualmente de um assunto zootrópico: *Le Buveur* (O Homem Bebendo). Porém a ação se complica. Ele elabora sobre esse tema simples uma farsa — ou como diríamos hoje, um "sketch" — visivelmente inspirado nas entradas de palhaços ou pantomimos, então na moda.

A ação de *Pauvre Pierrot* (Pobre Pierrot) libertou-se das influências primitivas. Pierrot corteja Colombina, porém Arlequin zomba dele e dá-lhe uma surra... O filme dura doze minutos e comporta versos cantados. É uma tentativa de teatro desenhado ou, como dizia o cartaz do "Musée Grévin", era uma Pantomima luminosa.

Autour d'une Cabine (Em Torno de uma Cabina) é de todas a obra mais rica e mais complexa. Nesse filme, que dura um quarto de hora, assistimos ao aparecimento de cenas ou quadros, quase de verdadeiras seqüências.

No início da fita, as brincadeiras dos banhistas criam uma atmosfera de praia, completada pelo vôo insistente de gaiivotas. Esse

(1) A utilização do "campo em profundidade" é um processo da encenação que faz as personagens moverem-se de frente para trás ou inversamente, e não apenas num único plano. O campo é a extensão fotografada pela câmara.

vôo foi um dos atrativos do filme, porque constituía uma novidade desconhecida no teatro. Depois se inicia uma história simples, desenvolvida com vivacidade e ironia. Um casal de parisienses chega à praia. Um almofadinha corteja a parisiense e leva uns pontapés no traseiro por ter espreitado quando ela se despia na cabina. O casal vai nadar e o almofadinha fecha-se na cabina da parisiense; depois de uma pequena briga, a fita termina pela passagem de um barco em cuja vela desdobrada está escrito: *A Representação Terminou*.

Autour d'une Cabine já possui todos os característicos clássicos do desenho animado moderno: certa duração, um roteiro engenhoso, personagens bem caracterizadas, efeitos cômicos, truques, uma história bem desenvolvida e bem contada, música sincronizada, bonita cenografia e todo o encanto da cor.

Além disso, Reynaud realizou o que muitos dos seus sucessores não conseguiram. Criou personagens desenhadas que são criaturas, e não caricaturas ou desenhos impessoais para figurino. Ele vê as suas criaturas com ironia e humor, sem deformá-las demais. Sua "parisiense" ou seu "almofadinha" são humanos. Buscando termos de comparação em Disney, diríamos que estão tão longe da amável monstruosidade de Mickey ou de Donald quanto da insipidez de Branca de Neve ou do seu Príncipe Encantado.

Un Rêve au Coin du Feu (Um Sonho ao Pé da Lareira) anunciava as evocações, os sonhos, os "flash-backs" (2). A fita, pelo que dela podemos saber (3), estava entretanto longe da perfeição de *Autour d'une Cabine*. Há pouca coisa a dizer sobre as fotocenas, nas quais Reynaud utilizava a fotografia, exceto que ele provavelmente empregou o plano americano em *Le Premier Cigare* (O Primeiro Charuto), interpretado pelo ator Galipaux, para melhor mostrar as expressões do rosto do ator.

Pouco depois das primeiras representações do Teatro Óptico, o Fonoscópio de Démeny, vulgarizando as experiências de laboratório de Marey, mostrara pela primeira vez o retrato animado de um homem que dizia: Viva a França! ou Eu te amo! Essa revelação de um primeiro plano animado (durante uma fração de segundo) foi uma descoberta cuja importância o próprio Edison salientou.

O grande primeiro plano foi novamente empregado num dos primeiros filmes realizados por Dickson para o quinetoscópio: *L'Eternuement de Fred Ott* (O Espirro de Fred Ott).

As fitas realizadas por Dickson são, na realidade, os primeiros filmes. Sua duração não excede trinta segundos; podem, como as fitas dos zootrópios, repetir-se em bucle. Os espectadores os vêem

(1) "Flash-back": forma de narração que rompe a cronologia dos acontecimentos.

(2) A fita foi destruída.

através de uma lente, a qual lhes mostra imagens menores que as de um cartão postal.

"A idéia (do quinetoscópio)", disse Edison, "foi-me sugerida pelo pequeno aparelho chamado zootrópio... meu aparelho é apenas um modelo pequeno destinado a ilustrar o estágio atual de minhas pesquisas". Esse programa foi aplicado aos cinquenta primeiros filmes do quinetoscópio. Dançarinos, acrobatas, ginastas, trapezistas, cães saltadores, gatos amestrados, boxistas, lutadores, pessoas bebendo, dentistas, barbeiros, todos os assuntos clássicos do zootrópio foram retomados por Dickson. Porém as duas dúzias de desenhos são substituídas por meio milhar de fotografias. Nas fitas de zootrópios, há acessórios, mas não cenografia. O mesmo acontece com os filmes de Edison, quase todos realizados no interior do primeiro estúdio chamado Black Maria. Silhuetas agitam-se sobre um fundo preto e são geralmente tão pouco humanas quanto os títeres. Podem ser comparadas a sombras chinesas em negativo.

Várias fitas de Dickson constituem entretanto exceção e anunciam o futuro do filme: o assunto zootrópico foi tratado em outro estilo.

O emprêgo do grande primeiro plano ⁽¹⁾ chega, por si, para demonstrar que vemos homens, e não títeres. Quando o "Professor Sandow", fotografado em plano americano, move os músculos, seu rosto e seu corpo adquirem tanta importância que a abstração do fundo negro se dissipa. Desta vez, estamos realmente diante de uma fotografia viva.

Em *Sauvetage par un Pompier* (Salvamento por um Bombeiro), uma escada sobre um fundo preto e a fumaça que envolve a cena bastam para dar vida a um ambiente. O mesmo acontece quando aumentam o número de móveis ou a figuração em *Dr. Cotton Anesthésiant au Gas et Arrachant un Dent* (Dr. Cotton Anestesia com Gás e Extrai um Dente) (primeira atualidade reconstituída), e nas lutas de boxe em que os espectadores encobrem o fundo preto. *La Nouvelle Boutique du Barbier* (A Barbearia Nova) e *La Nouvelle Salle de Bar* (O Novo Bar) constituem verdadeiros quadros de gênero e comportam quase uma cenografia. Esses filmes constituíram os maiores êxitos do quinetoscópio.

Retomando os métodos empregados para as gravações destinadas aos fonógrafos de Edison, Dickson fizera artistas de variedades interpretarem os seus filmes e os seus nomes serviram de publicidade para o quinetoscópio. Essa prática prenuncia o reinado dos astros e estrelas. Como a maioria das fitas gravasse os números

(1) O grande primeiro plano mostra somente o rosto, o primeiro plano, a personagem do peito para cima, o plano americano, a metade do corpo, o plano médio, a personagem de corpo inteiro e o plano de conjunto, várias pessoas numa cenografia.

habituais desses artistas, Dickson foi o primeiro a filmar teatro. Isso prenunciava Méliès...

Dickson chegou a reunir grande número de figurantes no palco do seu estúdio: assim, uma reprodução do final da revista "Hoyt's Milk White Flag" punha em cena trinta e quatro pessoas com traços característicos. Porém com as imagens em formato pequeno do quinetoscópio, o grande número de figurantes provocava confusão e essas tentativas obtiveram pouco êxito.

Quando Dickson deixou o Black Maria para trabalhar no estúdio de um fotógrafo novaiorquino, sua evolução acentuou-se. *Fumeurs d'Opium* (Fumadores de Ópio) e *Querelle dans une Blanchisserie Chinoise* (Disputa na Lavanderia Chinesa) têm todos os característicos da realização primitiva, cujas leis Méliès estabelecerá alguns meses mais tarde: cenografia, atores, costumes, maquiagem e argumento, este último muito rudimentar.

Edmund Kuhn, que logo substituiu Dickson junto a Edison, era fotógrafo profissional e, esquecendo as convenções do zootrópio, fez simplesmente fotografia animada. O peso e a complexidade da câmara Edison prendiam-no, entretanto, ao estúdio, de onde saiu somente depois do êxito dos primeiros filmes de Lumière.

Kuhn dirigiu dois filmes famosos: *Mort de Marie Stuart* (A Morte de Maria Stuart) no qual, diante de numerosos figurantes, o verdugo decapita a rainha e apresenta ao público a cabeça decepada, e *Le Baiser de May Irvin et John C. Rice* (O Beijo de May Irvin e John C. Rice), que filmava em grande primeiro plano um episódio de uma peça de êxito. O Beijo não era o primeiro grande primeiro plano do cinema. Mas foi o primeiro a obter enorme êxito. O seu erotismo ingênuo anunciava a conclusão clássica de mil outros filmes com um final feliz.

O Beijo teve o seu pleno êxito na solidão criada pelo quinetoscópio. Para este último, filmavam-se danças do ventre, mulheres em trajes íntimos e "French Can-Can", que atraíam uma clientela de senhores só. A voga do cinema com visão individual manteve-se até os nossos dias, exclusivamente para esses "assuntos especiais".

Esses filmes surgiram apenas alguns meses antes das projeções do Vitascópio. Estas tiveram como atrativo um filme colorido à mão pela esposa de Kuhn, no qual se via a dançarina Annabelle agitar longos véus à maneira de Lole Fuller. Com esse filme, a cor intervinha pela primeira vez no cinema.

Os primeiros filmes (os do quinetoscópio), dirigidos por Dickson e depois por Kuhn, retomam, pois, inicialmente de maneira fiel os assuntos do zootrópio, mas acabam por criar quadros de gênero e por reconstituir atualidades. Esses filmes de estúdio, interpretados por atores, utilizam acessórios, depois cenografia; foto-

grafam o "music hall" e o teatro. Têm ainda pouco interesse. A qualidade fotográfica é medíocre, em virtude do grão espesso das primeiras emulsões. Muitos temas do quinetoscópio foram retomados nos primeiros filmes destinados à projeção, quando o seu êxito não fazia concorrência aos filmes do cinematógrafo.

Louis Lumière era fotógrafo e não precisou estudar detidamente os zootrópios para construir o seu cinematógrafo. Os seus filmes têm um caráter original: são sistematicamente fotografias animadas.

Louis Lumière, que realizou 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 primeiros fotógrafos do seu tempo, um especialista do instantâneo; tinha o sentido aprimorado da composição e do enquadramento dos assuntos.

O primeiro filme de Louis Lumière, *La Sortie des Usines* (A Saída da Fábrica) — que é quase uma fita publicitária — foi projetado durante uma conferência sobre o desenvolvimento da indústria fotográfica na França. As operárias, com suas saias "boca de sino" e chapéus de plumas, os operários empurrando suas bicicletas, conferem hoje a esse simples desfile um encanto ingênuo. Depois dos empregados passavam os patrões, numa vitória puxada por dois cavalos. Por fim, o porteiro fechava as portas.

O industrial lionês filmou outros quadros anedóticos em sua fábrica: *Le Charpentier* (O Carpinteiro), *Le Forgeron* (O Ferreiro), *La Démolition d'un Mur* (A Demolição de uma Parede) etc. Teve preferência pelos temas clássicos do amador: os prazeres tranquilos da vida familiar: *Le Déjeuner de Bébé* (O Almoço de Bebê), *Le Bocal de Poissons Rouges* (O Aquário de Peixes Vermelhos), *Querelle Enfantine* (Briga de Crianças), *Baignade en Mer* (Banho de Mar), *La Partie d'Ecarté* (A Partida de "Ecarté"), *La Partie de Tric-Trac* (A Partida de Gamão), *La Pêche à la Crevette* (Pesca de Camarões) etc.

A série desses filmes é, ao mesmo tempo, um álbum de família e um documentário social não intencional sobre uma família francesa rica do fim do século passado. Lumière apresenta o quadro de um sólido êxito na vida e os seus espectadores se vêem na tela tais como são ou desejariam ser.

Em *La Ciotat*, na bela propriedade do seu pai, foram filmadas algumas dessas cenas de família. Auguste Lumière realizara aí *Brûleuses d'Herbes* (Queimadoras de Mato), que obteve considerável êxito devido aos efeitos de fumaça, os quais conferem profundidade às projeções animadas. Louis Lumière aí cinematografou *Barque Sortant du Port* (Barco Saindo do Porto), notável realização fotográfica. A contraluz confere relevo às ondas; o "enquadramento",

original e feliz, situa em um dos ângulos superiores do quadro as duas senhoras Lumière e seus bebês. Uma poesia indiscutível emana dessa cena.

A bonomia domina *Le Déjeuner de Bébé* (O Almoço de Bebê), no qual o pai, em mangas de camisa (Auguste Lumière) e a mãe, vestindo uma bonita blusa de seda listrada, admiram com ternura os gestos e as caretas de um bebê que come mingau enquanto agita um biscoito. No primeiro plano, a baixela de prato do café e as garrafas de licor estão sobre uma bandeja. A cena é tratada em plano americano para que o espectador possa apreciar as expressões simples e naturais dos três intérpretes.

Os dois filmes de Louis Lumière célebres e imitados, *L'Arrivée d'un Train* (A Chegada de um Trem) e *L'Arroseur Arrosé* (O Jardineiro Regado), 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 câmara: esta tornava-se pela primeira vez uma personagem do drama.

Nesse filme, Louis Lumière utilizara todos os recursos de uma objetiva de grande profundidade de campo (1). Vêem-se pois em primeiro lugar a estação vazia (plano de conjunto) e um trabalhador que passa pela plataforma com um carrinho. Depois, aparece no horizonte um ponto preto que aumenta rapidamente; logo a locomotiva ocupa quase toda a tela, avança contra o espectador. Os vagões param ao longo da plataforma. Numerosos viajantes aproximam-se e, entre eles, a mãe dos Lumière, vestindo um mantelete escocês, acompanhada por dois de seus netos. Abrem-se as portinholas. Os passageiros descem ou sobem. Entre eles, encontram-se os dois voluntários "mocinhos" do filme: um jovem camponês provençal, com um cajado na mão, e uma moça muito jovem e bonita, toda de branco. Essa ingênua hesita com natural timidez ao perceber a câmara e a ultrapassa para subir no vagão. O camponês e a moça foram vistos, ambos, em primeiríssimo plano, com perfeita nitidez.

Toda a série de tomadas atualmente empregadas no cinema foi na verdade utilizada em *L'Arrivée d'un Train*, desde o plano de conjunto do trem que surge no horizonte até o primeiro plano. Esses planos não são, porém, separados, decupados, e sim ligados por uma espécie de "travelling" invertido. A câmara não se desloca, os objetos ou personagens dela se aproximam ou se afastam continuamente. E essa perpétua variação do ponto de vista permite obter

(1) A câmara de Lumière permitia obter imagens nítidas desde a distância de 1 metro (primeiríssimo plano) até o infinito, numa mesma fotografia.

do filme toda uma série de imagens tão diferentes quanto os planos sucessivos de uma montagem moderna.

L'Arroseur Arrosé não tem as qualidades técnicas de *L'Arrivée d'un Train*. Mas seu argumento assegurou-lhe o êxito. A história é insignificante: um garotinho põe o pé na mangueira de bor-racha, provoca a inquietação do jardineiro e quando este vai examinar a agulheta, lança-lhe um jato de água em cheio no rosto. O assunto já fôra tratado pelos caricaturistas, cujas imagens haviam sem dúvida inspirado ao mais jovem irmão Lumière, de dez anos de idade, a idéia de uma travessura que sugeriu ao irmão mais velho um argumento. A realização técnica não é muito boa: fotografia acinzentada, enquadramento medíocre, paisagem natural com folhagem excessiva e por isso confusa. Mas o filme triunfou pelo seu famoso "gag", prenunciado em dois filmes Edison pela pimenteira que um menino agita sob o nariz de Fred Ott. O êxito da primeira narração através de uma fita abriu caminho para a arte do filme.

L'Arroseur Arrosé não foi o único filme cômico de Louis Lumière. Em *Le Photographe* (O Fotógrafo), interpretado por Auguste Lumière e Clément Maurice, um bruta mente joga a câmara ao chão. Em *Le Cul-de-Jatte* (O Estropiado) o falso aleijado foge a toda velocidade para escapar a um polícia, o que anuncia o filme perseguição. Em *Charcuterie mécanique* (Salsicharia Mecânica), um porco é introduzido numa máquina, da qual instantaneamente saem salsichas enfileiradas. Todos esses temas já haviam sido tratados nos jornais cômicos, sobretudo nas "Histórias sem Palavras", cuja analogia com as imagens sucessivas dos cronofotógrafos já fôra notada por Démeny.

Louis Lumière foi o primeiro cinegrafista de atualidades a filmar, em junho de 1895, os membros do Congresso de Fotografia descendo de um barco em Neuville-sur-Saône. *Le Débarquement des Congressistes* (O Desembarque dos Congressistas) foi-lhes projetado vinte e quatro horas mais tarde, assim como um colóquio entre o astrônomo Janssen e o sr. Lagrange, prefeito de Neuville. Durante a projeção, Lagrange, escondido atrás da tela, repetiu suas palavras. Primeira e ingênua tentativa de cinema falado.

Enquanto o quinetoscópio se contentara com produzir mecânicamente fitas zootrópicas, o cinematógrafo Lumière era uma máquina para reconstituir a vida. As figuras que se moviam na tela não eram mais títeres, porém personagens de tamanho natural, das quais se podiam distinguir, melhor do que no teatro, as expressões e a mímica. E por um milagre que não tinha equivalente no palco, as folhas agitavam-se ao vento, este impedia a fumaça, as ondas do mar quebravam-se na praia, as locomotivas avançavam em di-

reção à sala, os rostos aproximavam-se dos espectadores. "É a própria natureza apanhada em flagrante", exclamavam com surpresa e admiração os primeiros críticos. O realismo da obra de Louis Lumière determinou o seu êxito.

Ao contrário de Dickson, o criador do Cinematógrafo rejeitara os recursos do teatro: ele nunca fez encenação, jamais empregou atores; os seus argumentos eram interpretados por seus parentes, empregados ou amigos.

Os cinegrafistas de Lumière foram igualmente projecionistas e também revelavam os filmes. As primeiras cenas que filmaram foram cenas de rua, repetindo o assunto de um grande êxito das sessões do "Grand Café": *La Place des Cordeliers à Lyon* (A Praça Cordeliers em Lião). Esses filmes provaram aos espectadores que o cinema registrava corretamente a realidade familiar. Uma câmara funcionando ao ar livre constituía uma curiosidade e publicidade. Os cinegrafistas estacionavam durante várias horas nos pontos mais freqüentados e giravam a manivela sem filme. À noite, os transeuntes, pensando que haviam sido filmados, enchiam as salas na esperança de se verem na tela.

Os cinegrafistas Lumière criaram as atualidades, o documentário, a reportagem, e realizaram as primeiras montagens de filmes. Neste último terreno, muito importante, o seu padrão abriu-lhes o caminho, com uma série de quatro filmes-relâmpago sobre a vida dos bombeiros: *Sortie de la Pompe* (Saída do Carro), *Mise en Batterie* (Tomada de Posição), *Attaque du Feu* (Ataque ao Fogo) e *Sauvetage* (Salvamento). Quando o aperfeiçoamento dos projetores permitiu que esses quatro filmes de 1895 fossem reunidos em um só, eles constituíram a primeira montagem, uma montagem dramática coroada por uma cena-atração: a de uma vítima arrebatada às chamas.

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* (Coroação do Tzar Nicoláu II), realizada na primavera de 1896 por Francisque Doublier, sob a direção de M. Perrigot. Uma dúzia de filmes, admiravelmente enquadados, contam o acontecimento através dos 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. O cinema aproxima-se, por exemplo, de "La Pompe Funèbre des Ducs de Lorraine" (Cerimônia Fúnebre dos Duques de Lorena), gravura de 1608.

Outro cinegrafista Lumière trouxe de Saumur, em 1897, cerca de trinta filmes dedicados ao Torneio da célebre escola de cavalaria. Trata-se já de um verdadeiro documentário, de quase trinta minutos de duração. Por outro lado, o cinema científico não consta do catálogo Lumière. Esse gênero provém não da fábrica lionesa, mas dos laboratórios de Marey, cuja obra foi continuada por um professor americano que realizou os primeiros filmes microscópicos, ou pelo doutor Me Intyre, que apresentou à "Royal Society" de Londres os primeiros filmes radiográficos.

Os filmes de exteriores, os quadros de gênero, as atualidades, a reportagem, os filmes de viagens são os principais gêneros criados por Lumière e sua escola. Mas em Paris, em 1897, a pedido de Clément Maurice, Georges Hatot e Breteau construíram ao ar livre cenários nos quais atores representaram com costumes e maquiagem. Seus filmes cômicos são farsas simplórias, cujos roteiros se assemelham ao de L'Arroseur Arrosé. Suas cenas dramáticas têm mais originalidade: a História aparece pela primeira vez no cinema, com uma série de mortos ilustres: Robespierre, Marat, Carlos XII, o Duque de Guise etc. ou com cenas militares: La Défense du Drapeau (A Defesa da Bandeira), Les DERNIÈRES Cartouches (Os Últimos Cartuchos)... Primeiros de uma série numerosa, esses filmes inspiram-se nos quadros vivos, nas lâminas de lanterna mágica ou nas fotografias para estereoscópio.

Essas cenas foram filmadas para a Sociedade Lumière pouco tempo antes de ter ela abandonado quase completamente a produção, para limitar-se à venda de aparelhos e de cópias provenientes de uma reserva já considerável de filmes. Assim, despediram-se quase todos os cinegrafistas. A partir de 1898, os únicos filmes novos inscritos no catálogo Lumière foram fitas de atualidades ou de viagens. A encenação, atividade muito afastada da indústria cinematográfica normal, ficava entregue aos concorrentes, como Georges Méliès.

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 (A Demolição de uma Parede) às avessas. Por um processo já empregado nos zootrópios, a parede parecia reconstituir-se bruscamente e erguer-se de uma nuvem de poeira. Mais tarde, em Les Bains de Diane à Milan (O Balneário de Diana em Milão), realizado por Promio e trucado de modo idêntico, os mergulhadores saíam da água com os pés em primeiro lugar e pulavam rapidamente sobre os trampolins. Essa técnica teria futuro. Menos, porém, que o "travelling", inventado por Promio em Veneza, na primavera de 1896.

"Voltando para o hotel, de gôndola", contou êle, "olhava correrem as margens em frente do batel, e pensava que se o cinema permite reproduzir os objetos imóveis, poder-se-ia talvez inverter a proposição e reproduzir, com auxílio do cinema móvel, os objetos imóveis".

Pela primeira vez a câmara punha-se em movimento. O êxito do processo foi grande; filmaram-se imagens de trens, de funiculares, de balões, do elevador da Torre Eiffel etc. Porém a aplicação do "travelling" pelos cinegrafistas Lumière limita-se ao documentário. O mesmo acontece com a panorâmica, utilizada por Dickson em 1896.

As contribuições de Louis Lumière e de seus operadores são consideráveis. Todavia, o realismo lumieriano, que até certo ponto é apenas mecânico, nega ao cinema os seus principais meios artísticos.

Após dezoito meses, os espectadores abandonam o Cinematógrafo. A fórmula puramente demonstrativa das fotografias animadas durante um minuto, cuja arte se limitava à escolha do assunto, ao enquadramento e à iluminação, conduziu o filme a um impasse.

Para dêle sair, o filme deveria aprender a contar uma história, empregando os recursos de uma arte próxima: o teatro. Foi o que fez Georges Méliès.

CAPÍTULO III

A ENCENAÇÃO: GEORGES MÉLIÈS

A principal prova do gênio de Georges Méliès é de ter ele sido, segundo sua própria expressão, o primeiro a lançar o cinema no seu rumo teatral espetacular. Porém ele tivera precursores.

Vimos que Dickson e Kuhn faziam encenações em estúdio. Imitando os filmes picantes de Edison, Henri Joly, antes das representações do "Grand Café", realizou *Le Déshabillé de la Mondaine* (A Grã-fina Muda a Roupa), destinado aos quinetoscópios que ele construía para a Pathé. Encenações elementares, criminais ou licenciosas, inscreveram-se no catálogo dessa firma. E a *Biograph* americana realizou "sketches" curtos: *Le Chapeau au Théâtre* (O Chapéu no Teatro), *La Bataille d'Oreillers* (A Batalha dos Travesseiros), *Le Bain du petit Noir* (O Banho do Pretinho) etc. Mas na *Biograph*, como para Lumière, Gaumont, Skladanowski ou William Paul, as filmagens em exterior tinham maior importância.

A arte do cinema nascente, como no passado a do teatro, escolheu como primeiro grande drama *A Paixão de Cristo*. Acreditamos que tenha sido a Sociedade Lumière que deu início a essa série. Foram provavelmente Breteau e Georges Hatot que realizaram em Paris, no fim de 1897, *Quadros Representando a Vida e Paixão de Jesus Cristo*, desde a Adoração dos Magos até a Ressurreição. Nos Estados Unidos, a publicidade pretendeu que o filme fôra realizado na Boêmia, em Horitz, onde os camponeses interpretavam então uma Paixão rival da de Obermarnergau. Na verdade, a primeira manifestação importante do cinema dramático decorreu das sobrevivências modernas do teatro medieval e dos seus "mistérios" religiosos.

Esteticamente, o resultado foi medíocre. As personagens perdiam-se em grandes cenários de tela pintada, cuja convenção era fortemente agravada pela fotografia. No entanto, esse filme de 250 m, projetado em treze partes, durava quase um quarto de hora e foi uma verdadeira revelação. Pela primeira vez o cinema contava uma história longa à maneira dos "caminhos da cruz", dos quadros vivos, das imagens para lanternas mágicas e estereoscópios.

Um empresário americano comprou por 10.000 dólares *A Paixão da Lumière*. Um concorrente vencido, Hollaman, diretor de um museu de cera, pensou que poderia fazer melhor com menos dinheiro e promoveu a filmagem de uma Paixão no terraço de um grande hotel novaioquino. Dizem que o diretor era um especialista de estereoscópios e suplicava aos atores que não se movessem. Mas não o obedeciam. Esse filme, do qual não existem fotografias, parece ter sido superior ao seu modelo e obteve muito maior êxito. Durante muito tempo foi exibido por evangelistas ambulantes. Siegmund Lubin, de Filadelfia, especialista do plágio e da *contratipagem* ⁽¹⁾, por sua vez realizou uma Paixão na qual, além de cenários construídos num pátio, percebiam-se os curiosos às janelas dos prédios vizinhos.

Em França, Kirchner, chamado Lear, talvez tenha precedido Lumière na realização de uma Paixão. Comanditado por Pirou, o fotógrafo dos reis, Lear filmara *Le Voyage du Tsar à Paris* (A Viagem do Tzar a Paris), depois *Le Couché de la Mariée* (A Recém-casada Deita-se), que apresentava uma pantomima interpretada por Louise Milly no palco do Teatro Olympia, em Paris.

Com os filmes Lumière e alguns filmes Edison, *Le Couché de la Mariée* é um dos raros filmes primitivos ainda hoje existentes. Se Louise Milly é um pouco gorda, e suas feições vulgares, os seus gestos de dançarina são extremamente graciosos: o milagre das poses sucessivas restaura atitudes femininas abolidas com a evolução do traje. Sua mímica tem a graça de uma dança ritual, sua alegria e o movimento rápido não excluem certa solenidade. O atrevimento limita-se a uma rápida visão de tornozelos, castamente cobertos de malha branca. Perto dessa rodopiante borboleta em trajes ligeiros, pouco se nota o marido caricatural, que evoca uma larva negra.

A Paixão de Lear foi interpretado por atores que representavam esse "mistério" no Parque de Diversões dos Inválidos. Sabemos apenas sobre esse filme perdido que o maiô de algodão branco formava pregas no corpo de Cristo. Sem abandonar o gênero picante, Lear realizou filmes edificantes ou recreativos para a poderosa editora católica "La Bonne Presse". Ele morreu antes de 1900, sem voltar a dirigir.

Entretanto, era Georges Méliès que estava destinado a tornar-se o verdadeiro criador do espetáculo cinematográfico.

Esse parisiense de trinta e cinco anos dirigia há cerca de uma década o "Teatro Robert Houdin", pequena sala reservada ao ilu-

(1) Para *contratipar* um filme, estabelece-se, a partir de uma cópia positiva, um duplonegativo do qual se podem tirar numerosas cópias novas.

sionismo e fundada pelo ilustre prestidigitador. Georges Méliès era rico e vivia na abundância. Sua esposa trouxera-lhe um dote de vinte e cinco mil luíses de ouro e seu pai, industrial de calçados, tinha também uma grande fortuna. O "Teatro Robert Houdin", em grande voga, rendia muito ao seu diretor.

Georges Méliès, que por vocação se tornou prestidigitador, fabricante de autômatos e diretor de filmes, foi um espectador maravilhado da primeira representação no "Grand Café". Propôs a Antoine Lumière — o fato é célebre — comprar o aparelho de seu filho. Porém o industrial respondeu-lhe que a voga do cinematógrafo seria passageira (com efeito, a fórmula lumeriana caía da moda em dezoito meses), e que ele pretendia guardar para si o lucro da invenção. Nisso também ele teve razão: haviam-lhe oferecido mil luíses; em um ano, o cinematógrafo rendeu-lhe cem vezes mais.

Algumas semanas depois, Georges Méliès comprava um projetor ao óptico londrino William Paul, e mil e quatrocentos luíses de película virgem à Kodak. Os primeiros filmes de Méliès não têm originalidade nenhuma. *Partie d'Ecarté* (Partida de "Ecarté"), *Scènes de Rue* (Cenas de Rua), *L'Arroseur Arrosé* (O Jardineiro Regado), *L'Arrivée du Train* (Chegada do Trem), *Sortie d'Usine* (Saída da Fábrica), *Forgerons* (Ferreiros), *Bains de Mer* (Banhos de Mar), *Scènes Infantines* (Cenas Infantis) etc. imitam Lumière; *Danses Serpentine* (Danças Sinuosas) ou *Dessinateurs Express* (Desenhistas Expressos), copiam Edison. Nada é original nos oitenta primeiros filmes que Méliès realiza em 1896, nem mesmo os números de prestidigitação, em filmes sem trucagens: antes dêle, Lumière filmara o ilusionista Trewey, e Démeny filmara o prestidigitador Reynaly.

A originalidade de Méliès revela-se quando ele aborda a trucagem e emprega oitenta mil francos-ouro para construir, em 1897, um estúdio na sua bela propriedade de Montreuil, às portas de Paris.

A idéia da primeira trucagem foi-lhe sugerida acidentalmente. Projetando um filme que ele rodara na Praça da Ópera, teve a surpresa de ver um ônibus da linha Madeleine-Bastille transformar-se subitamente em carro funerário. Um pouco de reflexão mostrou-lhe a causa dessa metamorfose: a película ficara obstruída, depois a filmagem recomeçara normalmente. Esse acidente efêmero não havia interrompido o tráfego parisiense. Após essa pequena interrupção, um carro mortuário encontrava-se no lugar do ônibus. O acidente foi para Méliès uma verdadeira "maçã de Newton". Esse especialista da trucagem no palco tornou-se um especialista da trucagem na tela.

O primeiro filme que empregou essa técnica foi, em outubro de 1896, *L'Escamotage d'une Dame* (Escamoteação de uma Senho-

ra). No "Teatro Robert Houdin" tal desaparecimento necessitava de maquinaria e alçapões. Não se podia filmar esse truque no palco; a luz artificial utilizada pelos fotógrafos desde o fim do Segundo Império era de emprêgo difícil no cinema; Méliès, antes de 1906, empregou-a em um caso único de força maior, para gravar em 1897 quatro números do cantor Paulus.

Na época de *L'Escamotage d'une Dame*, os filmes de Montreuil eram ainda realizados ao ar livre. Estendia-se um pano de fundo sobre um muro de jardim. Não existindo alçapão para o desaparecimento, Méliès interrompeu a filmagem por um instante, enquanto a senhora saiu do campo de filmagem. Na projeção, sua cadeira pareceu ficar instantaneamente vazia, sem que o prestidigitador (imobilizado durante a curta pose) tenha precisado estender o clássico véu prêto.

O desaparecimento ainda não é a substituição, que permitirá transformar uma mulher em diabo, jarra ou buquê de flores. Este último truque foi utilizado um ano mais tarde, em *Fausto e Margarida*, filme que retomava um assunto já tratado por Lumière, mas que se tornou uma espécie de leitmotiv de Méliès.

1897 foi para Méliès um ano produtivo. Sem dúvida, ele tinha em mãos "Magic", obra americana de Hopkins, verdadeira enciclopédia do ilusionismo e de trucagens fotográficas. Enumeravam-se processos inventados na maior parte durante o Segundo Império, data da grande expansão profissional da fotografia. Com Méliès, a "fotografia espírita" transformou-se na sobreimpressão. Ele utilizou também a fotografia compósita, a dupla exposição ou a *exposição múltipla*, e a "máscara" ou a magia negra, segundo a antiga gíria dos estúdios. Essas trucagens foram utilizadas como "ersatz" de certos processos teatrais, que não se podiam empregar em Montreuil em virtude da falta de maquinaria.

Méliès foi também o primeiro a adaptar ao cinema as maquetes (já em uso nos teatros ou circos), e as filmagens através de um aquário (que tinham o seu equivalente na magia branca). Elevou a sete o número de exposições *L'Homme-Orchestre* (O Homem-Orquestra), *Le Mélomane* (O Melômano); enfim, utilizou o "travelling" como truque *L'Homme à la Tête de Caoutchouc* (O Homem da Cabeça de Borracha, 1901).

Essas trucagens transformaram-se depois de Méliès nos elementos da técnica cinematográfica. Mas Méliès sempre empregava o truque para surpreender: constitui ele um fim, não um meio de expressão. Méliès inventa as sílabas da linguagem futura, mas serve-se ainda de abracadabras, e não de palavras. Pode-se calcular em Méliès toda a distância que separa as fórmulas mágicas do emprêgo da palavra.

É muito característica a concepção de montagem que tem Méliès. Para os cinegrafistas lumierianos, a montagem nascera da prática constante da reportagem, pela colagem ponta com ponta de cenas filmadas em lugares diferentes, e reunidas entre si pela lógica natural da sucessão dos fatos. Méliès, considerava que havia realizado uma mudança à vista, quando mostrava a Gata Borralheira saindo da cozinha e entrando no salão de baile.

O traço genial de Georges Méliès foi o emprêgo sistemático no cinema da maioria dos recursos do teatro: argumento, atores, trajes, maquiagem, cenografia, maquinaria, divisão em cenas ou atos etc. Todas essas aquisições foram conservadas até hoje pelo cinema, sob formas diversas. A sua aplicação desses recursos nem sempre foi mecânica; os truques fotográficos, por exemplo, substituem a maquinaria teatral. Do mesmo modo, as exigências do cinema mudo o fazem inventar para os seus intérpretes um novo modo de representar, o qual, sem ser o da pantomima, é no entanto um pouco enfático e gesticulador, porque solicita muito da mímica e muito pouco da expressão facial.

Essas necessidades obrigaram igualmente Méliès a combinar a decoração teatral com a técnica própria das telas pintadas dos estúdios de fotógrafos. Precisou acentuar ainda mais as convenções destas últimas, porque não empregava a luz artificial para modelar os personagens ou exprimir certos sentimentos ou situações.

Em Montreuil, os acessórios e o mobiliário eram às vezes verdadeiros, ou seus contornos eram pintados sobre uma tábua recortada, ou ainda eram pintados sobre a tela da cenografia. Para unificar essa disparidade, Méliès pintava tudo em falsa perspectiva, com aquarela modelada por sombras e luzes, de tal modo que é difícil distinguir o verdadeiro do falso. Essa confusão contribui para criar a impressão do fantástico que caracteriza o realizador.

Construído e arrumado o aquário de vidro, a tendência de Georges Méliès foi nele encerrar-se. A partir de 1900, nunca mais saiu.

"O estúdio de poses", escreveu Méliès, "é a combinação do estúdio do fotógrafo" (do qual adotara o arranjo), "e do palco teatral" (cuja maquinaria voltava a usar). O sol, única fonte luminosa, penetrava pelo teto e as paredes de vidro: sua luz era difundida por toldos.

Numa extremidade do estúdio, um alpendre se abria para a câmara, e de laboratório onde se executavam as cenas. Na outra extremidade, os delicados passes mágicos das trucagens. No centro, um palco, inicialmente estreito, foi posteriormente alargado para amplos bastidores. Por volta de 1900, quando a prosperidade de

sua firma, a Star Film, permitiu a Méliès abordar a grande encenação, ele instalou em Montreuil todos os requintes da maquinaria teatral: alçapões de todos os feitios, pontes, praticáveis etc. Utilizou cabos para fazer voarem fadas e divindades, realizou desfiles, bailes e apoteoses, como nos espetáculos dos teatros de fantasia; o Teatro do Châtelet era para Georges Méliès um ideal.

No estúdio de Montreuil, o palco era tão importante que não se podia deixar de fotografá-lo sempre por inteiro. A câmara permanecia sempre no fundo do pequeno estúdio; mantinha-se imóvel como um espectador sentado em sua poltrona. Em todos os seus filmes, Méliès conserva inalteravelmente o mesmo ponto de vista, o do Cavalheiro da plateia, que vê o cenário inteiro, desde a abóbada até a rampa. Todas as perspectivas se ordenam na sua fuga para o horizonte do ponto exato onde foi colocado o olho desse espectador ideal.

Prisioneiro da estética do teatro, Méliès nunca emprega a montagem com mudança de planos, de pontos de vista. Seus filmes compõem-se de quadros, não de seqüências, e cada quadro é o equivalente exato de um quadro de teatro, não comportando nunca uma mudança do ponto de vista. Méliès utilizava ocasionalmente o grande primeiro plano em fitas curtas (sem que jamais o ponto de vista varie), ou então ele faz um truque, para fazer crêr no gigantismo dos seus heróis (Gulliver, L'Homme à la Tête de Caoutchouc).

Méliès regula também a mímica como no teatro. Nos seus números de prestidigitação filmada, ao levantar o pano (o título do filme sobe às vezes como um pano de boca), o mágico sai dos bastidores, cumprimenta o público imaginário e começa o seu "número". Terminado este, ele sorri, cumprimenta, faz uma reverência para agradecer os aplausos presumíveis. Sai finalmente do palco antes que o filme termine.

Nas mágicas de Méliès, os acontecimentos encadeiam-se não como na vida, mas segundo as convenções do teatro. Em *Voyage à travers L'Impossible* (Viagem Através do Impossível), um quadro mostra o interior de um vagão. O trem pára. Os viajantes descem do trem. O vagão fica vazio. O quadro seguinte representa uma estação. Grande número de pessoas espera a chegada do trem em uma via deserta. A locomotiva chega à estação, o trem pára novamente e dos vagões, vistos desta vez do exterior, descem pela mesma via os mesmos viajantes. Estas convenções são as dos teatros, mas a partir de 1908 o cinema as abandonou.

Até o fim de sua carreira — por volta de 1912 — a obra de Méliès é imperceptível; ele continua fiel à sua estética teatral filmada. O estilo que ele adotara permitiu-lhe criar um mundo fantástico, poético e encantador, imaginoso e in-

gênuo. Seus filmes, sobretudo aqueles coloridos a mão, são, na infância do cinema, o mundo visto por uma criança maravilhada e maravilhosa, dotada de todos os poderes pela magia da ciência. O olhar espontâneo de Méliès dirigia-se para um mundo novo e o descobre com a sábia e minuciosa candura dos primitivos. Na obra de Méliès, o *Homunculus* alia-se a Proteu, Perrault a Julio Verne, a Fada Mágica a Daguerre, a ciência à magia, a imaginação a um sentido muito exato do real, a um gosto de mecânico pela precisão e a exatidão. Pensando realizar somente truques, esse homem incrível tudo inventou.

Griffith dizia uma vez (sem conhecer bem Méliès): “Devo-lhe tudo”. Essa declaração oficial continha mais verdade do que o seu autor supunha. Porém Griffith deveria ter dito com mais justeza: “Devo tudo a Lumière e a Méliès”, porque com esses dois homens se iniciava um duelo antitético do qual Griffith foi, em virtude do seu gênio, um dos árbitros.

1897, ano em que Georges Méliès toma consciência de sua missão, marcou para o cinema mundial o início de uma crise quase mortal. Na América, Edison declarava a guerra das patentes e nela empenhava um exército de oficiais de justiça. Os interesses que ele representava queriam monopolizar a invenção. Um após outro, os rivais de Edison desapareceram.

Somente a Biograph e a Vitagraph subsistiram. A primeira especializou-se nas atualidades. A segunda, fundada por Stuart Blackton, estreara com duas realizações de êxito, *The Burglar on the Roof* (O Ladrão no Telhado) e *Déchirons le Drapeau Espagnol* (Rasguemos a Bandeira Espanhola), filme patriótico produzido no início da guerra hispano-americana. Todavia os processos jurídicos diminuíram a produção de uma sociedade sem capitais. A partir de 1898, a produção americana reduziu-se aos filmes Edison e às fitas curtas picantes que a Biograph produzia para os seus aparelhos com lunetas, os *Mutoscópios*. Por falta de concorrência, esses filmes — dos quais sabemos pouca coisa — eram medíocres.

O desinteresse do público coincidiu na França e na Europa com a catástrofe do Bazar de Caridade. A lâmpada de éter de um projetor deitou fogo à fogueira imprudentemente preparada por organizadores irresponsáveis e duzentas pessoas “da melhor sociedade” ficaram carbonizadas. O cinema foi considerado um divertimento perigoso. Esse medo ter-se-ia contudo dissipado — as explosões de grisu não entravaram o desenvolvimento das minas de carvão — se o cinema já fôsse uma indústria rendosa. Mas o público estava cansado de ver eternamente os trens chegarem às estações, os bebês almoçarem, os operários saírem das fábricas ou os jardineiros serem regados. Porque todos haviam copiado Lumière, acre-

ditando — já então — que o plágio do êxito era a melhor garantia de êxito. As fotografias animadas haviam sido uma demonstração científica. A demonstração parecia ter findado.

O tédio esvaziou as salas escuras umas após as outras. Expulso das grandes cidades, o cinema tornou-se nômade. Os feirantes, já pioneiros dos fonógrafos e quinetoscópios, foram mostrar às populações atrasadas do campo uma maravilha científica que ainda desconheciam. Os filmes passaram a ocupar um lugar nas feiras e quermesses, ao lado dos raios X e das mulheres de barba, do telégrafo sem fio e dos aerógiros.

Atingido como os outros por essa crise, Méliès não pôde transformar o seu “Teatro Robert Houdin” em um cinema com várias sessões diárias onde ele mostrasse, segundo sua publicidade, quadros fora do comum... verdadeiras fantasias e pequenas comédias... O primeiro gênero em que ele se tornou mestre foi o da atualidade reconstituída.

Esse gênero, que fôra esboçado por Edison e Lumière, pode hoje parecer pueril. Mas no fim do século passado, a fotografia não aparecera ainda nos jornais. Para a coroação do Tzar, a degradação de Dreyfus, a eleição de Mc Kinley ou o acidente da estação de Montparnasse, o grande público contentava-se com gravuras e estava portanto disposto a admitir uma reconstituição feita em estúdio. Méliès, que não pretendia enganar, nunca apresentou os seus quadros como autênticos. Ulteriormente, Charles Pathé não teve os mesmos escrúpulos.

O “Teatro Robert Houdin” apresentou quatro filmes dedicados a *L'Explosion du Cuirassé “Maine” en rade de la Havane* (Explosão do Encouraçado “Maine” ancorado em Havana, 1898), no mesmo dia em que esse incidente desencadeava a guerra hispano-americana. Um ano antes, Méliès já havia reconstituído episódios da guerra greco-turca.

A série consagrada ao “Maine” durava apenas cinco minutos. Sua atração maior era uma vista submarina filmada através de um aquário onde nadavam peixes e flutuavam algas. Méliès empreendeu pouco depois a realização de outra atualidade, que foi o primeiro filme longo encenado, cuja projeção durava quase um quarto de hora: *O Caso Dreyfus*.

O “Caso” atingia então o seu ponto culminante. Méliès, que fôra antibulagista, era a favor de Dreyfus. O filme, realizado durante o processo de Rennes, descrevia intencionalmente os episódios que pudessem provocar compaixão pelo inocente: a degradação, o encontro com a esposa. Para determinados episódios, Méliès copiou fotografias autênticas. Em outro caso, inspirou-se no estilo próprio das atualidades; renunciando por uma vez ao ponto de vista do

Cavalheiro da platéia, permitiu a seus atores aproximarem-se da **câmara (Bataille des Reporters au Lycée, Batalha dos Repórteres no Liceu)**.

Méliès realizou pouco depois do seu **Caso Dreyfus** uma **Gata Borracheira**, cinematografando uma mágica que representara pouco tempo antes no seu teatro e da qual talvez tenha utilizado atores, costumes e cenografia. O filme terminava-se, após sete ou oito minutos, por um desfile, um bailado e uma apoteose com uma figuração de trinta e seis pessoas.

A transformação da abóbora em carruagem realizava-se sem alcapão, por meio do **truque da substituição**, mas fora esse pormenor, a **Gata Borracheira** — tanto quanto podemos julgar por algumas fotografias que foram conservadas — foi uma pantomima fotografada. Os atores são dispostos na tela tal como seriam no palco.

A estética é a mesma para as mágicas ou as peças de grande espetáculo que Méliès realiza a seguir: **Jeanne d'Arc** (duração de um quarto de hora, 500 pessoas em cena), **Le Rêve de Noël** (O Sonho de Natal), **Le Petit Chaperon Rouge** (O Chapéuzinho Vermelho), **Barbe-Bleue** (Barba Azul), **Robinson Crusoe**, **Gulliver**. Neste último emprega o grande primeiro plano, mas apenas para exprimir o gigantismo, por meio de uma trucagem. Em **Barbe-Bleue**, uma chave minúscula é um acessório indispensável. No teatro, ela poderia ser percebida e sugerida por uma palavra ou um gesto do ator. A fotografia, porém, não oferece igual nitidez de visão. Por isso, Méliès fez a chave do tamanho de uma frigideira, já que não empregou o grande primeiro plano.

O mestre de Montreuil atingiu o seu apogeu com o famoso **Voyage dans la Lune** (Viagem à Lua). Esse grande êxito artístico e comercial tornou o seu nome e a sua firma universalmente célebres. Determinou em toda parte imitações ou contratações.

O argumento decalca dois romances célebres de Júlio Verne e de H. G. Welles. Porém Méliès imprimiu nessa adaptação o seu estilo próprio: humor fácil e comunicativo, imaginação pueril e encantadora. Alguns astrônomos reunidos, vestidos 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; carregam-se o canhão e ateia-se fogo.

Aqui se situa a única verdadeira sequência de **Voyage dans la Lune**. Vê-se uma lua de gesso, em direção da qual a câmara avança em "travelling". A lua recebe o obus em cheio no olho (substituição de maquetes). Por fim, mudança à vista: o obus caiu

na planície das crateras, os exploradores saem do veículo sideral para admirar o "lunar" da terra.

As cenas seguintes introduzem um tema que Méliès repetirá muitas vezes: o desfile dos planetas e das constelações, a Ursa Maior, representada por seis bonitas moças, cada uma das quais segura uma estrela, Vênus, Febus, Arcturus, Saturno provido de uma janela na qual aparece o deus do planeta... Os astros sucedem-se sobreimpressão no fundo preto de um cenário, enquanto os exploradores, deitados, dormem e sonham. O frio os acorda e obriga a penetrar nas cavernas. Ai, como em H. G. Welles, encontram cogumelos gigantescos, 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.

Méliès afirmou que a fita, cuja duração era de um quarto de hora, lhe havia custado 1.500 luíses. Uma despesa de 400.000 francos por minuto de espetáculo não fica muito longe dos custos líquidos modernos. Quando escreveu suas memórias, o realizador provavelmente triplicou ou quadruplicou o orçamento real.

O êxito de **Voyage dans la Lune** assinalou a vitória da enenação sobre a realização lumieriana "ao ar livre". 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. A fita tinha 280 metros e sua cópia vendia-se a dois francos o metro, soma da qual se deduziam 50 centimos para a película e a impressão. Se considerarmos o preço verdadeiro do filme, cerca de 10.000 francos, seria necessário para amortizá-lo vender mais ou menos trinta cópias.

Desde 1900, Méliès tinha a freguesia dos grandes "music-halls" ingleses, organizados em circuito, que apresentavam os seus filmes como a atração dos programas. Dos Estados Unidos e de vários pontos da Europa, compravam-lhe também as fitas.

Na França, no tempo de **Voyage dans la Lune**, dois grandes "music-halls" apresentavam ainda filmes de atualidades. Mas a principal função do cinema urbano era a publicidade: faziam-se projeções ao ar livre, no terraço dos prédios ou na calçada dos cafés. Os grandes magazines Dufayel abriram uma sala de projeção a fim de atrair a freguesia para os seus "móveis aos milhares". Mas o desinteresse pelo cinema era tal que foi preciso distribuir entradas grátis a domicílio e prometer aos distribuidores um brinde por poltrona efetivamente ocupada.

Em 1902, o único cinema que realmente dava lucro era, tanto na França como nos Estados Unidos e no Velho Mundo, o cinema nômade das feiras.

Méliès convocou, portanto, os feirantes, para mostrar-lhes *Voyage dans la Lune*, na "Galeria da Ópera". Ele aí estabelecera, como anexo do seu teatro, laboratórios de cópiagem e um escritório de venda. Terminada a projeção, os feirantes informaram-se do preço. Quinhentos e cinquenta francos era uma quantia grande, e Méliès não vendeu uma única cópia. Teve de decidir-se a emprestar gratuitamente o seu filme a uma barraca da "Foire du Trône", para a qual pintou um cartaz especial. O êxito foi triunfal e a notícia propagou-se rapidamente entre os feirantes. Méliès provavelmente amortizou na França o preço da realização do filme.

O êxito foi ainda maior nos Estados Unidos. Venderam-se dezenas e mesmo centenas de cópias, o que causou surpresa a Méliès: êle enviara apenas cinco ou seis cópias. Nessa época, a propriedade artística era pouco respeitada naquele país. Edison, a Biograph, a Vitagraph e Lubin haviam feito duplinegativos 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 dêsse modo reaver o que era seu: os filmes de Méliès empregavam a perfuração que êle inventara. *Voyage dans la Lune* permitiu a abertura do primeiro cinema permanente em Los Angeles, cidade longínqua que tinha um bairro já então chamado Hollywood.

Para defender os seus direitos na América, Georges Méliès abriu uma sucursal em Nova Iorque, dirigida por seu irmão Gaston, e que em breve se tornou a sua principal fonte de renda. Em 1903, a primeira edição do seu catálogo americano apresentava o seguinte prefácio ameaçador:

"Georges Méliès foi o primeiro a fazer filmes cinematográficos constituídos por cenas compostas artificialmente. Essa criação deu vida nova a um comércio agonizante. Êle teve também a idéia de produzir vistas fantásticas ou mágicas, e suas criações foram depois imitadas em tôda parte, sem êxito.

"Um grande número de fabricantes de filmes franceses, ingleses e americanos, que procuravam a novidade mas não tinham imaginação, acharam mais fácil e econômico contratipar os filmes originais de Méliès. Abrimos esta agência para defender os nossos direitos. A lei triunfará."

As grandes produções de Méliès não excluíram os filmes de pequena metragem, de menos de cem metros. A maioria dêles baseava-se num *truque*, simples ou complexo, apresentado como um

número de mágica. Entre as fitas mais célebres ou melhores, devem-se citar: *Le Laboratoire de Méphistophèles* (O Laboratório de Mefistófeles), *L'Auberge ensorcelée* (O Albergue Enfeitiçado), *Magie diabolique* de Georges Méliès (Magia Diabólica de Georges Méliès), *Pygmalion et Galatée* (Pigmalião e Galatéia), *La Caverne Maudite* (A Caverna Maldita), (sobreimpressão), *L'Homme de Tête* ou *Les Quatre Têtes embarrassantes* (O Homem de Cabeça ou As Quatro Cabeças Incômodas) (cabeças vivas cortadas, em sobreimpressão contra fundo preto), *Le Christ marchant sur les Eaux* (Cristo Caminhando sobre as Águas), *L'Homme Protée* (O Homem Proteu), *L'Homme-Orchestre* (O Homem-Orquestra), *Le Livre magique* (O Livro Mágico), *Le Brahmane et le Papillon* (O Brâmane e a Borboleta), *L'Homme à la Tête de Caoutchouc* (O Homem da Cabeça de Borracha), *La Danseuse microscopique* (A Dançarina Microscópica), *Le Mélomane* (O Melômano), *Le Cake-Walk infernal* (Dança Infernal) etc. Esses filmes são por vezes mais completos e perfeitos que os filmes longos, nos quais, não obstante a precisão mecânica da realização, a ação e o ritmo às vezes esmorecem.

Méliès não desdenhava o trabalho de encomenda, para a publicidade da Mostarda Bornibus ou dos Espartilhos *Mystère*, como para outras firmas, como por exemplo a Warwick inglesa, dirigida por Charles Urban. Reconstituiu para êste último *Le Couronnement du Roi Edouard VII* (A Coroação do Rei Eduardo VII, 1902), nas semanas que precederam a cerimônia. O filme foi rodado em Montreuil sob a direção de um mestre de cerimônias, vindo especialmente de Londres. Eduardo VII foi encarnado por um empregado de açougue, e a Rainha por uma lavadeira. Westminster, os trajes e a cerimônia foram reconstituídos com o auxílio de gravuras e fotografias autênticas. Um jornalista parisiense denunciou o filme da Coroação como uma abominável fraude, muito sem razão, porque Urban e Méliès apresentaram o filme num grande "music-hall" de Londres várias semanas antes da cerimônia: não pretendiam portanto impor o seu "documentário" como autêntico.

1902, ano em que Méliès filma também uma célebre *Erupção do Monte Pelê* (*Eruption du Mont-Pélée*), reconstituída por maquetes em miniatura, marcou o apogeu da sua estética e do seu negócio. Os ingleses chamavam então, na sua publicidade, a Galeria da Ópera — onde se situavam os escritórios da Star Film — o *centro mundial dos filmes*. Tôdas as esperanças eram permissíveis a um artesão, melhor, a um artista, que ao mesmo tempo era produtor, distribuidor, roteirista, realizador, cenógrafo, especialista em truques, figurinista e astro dos seus próprios filmes. O êxito o im-

pelos, ele era senhor de sua arte, independente de qualquer banco ou comanditário. Mas no cinema a sorte é efêmera. Cinco anos depois de *Voyage dans la Lune*, o destino de Méliès já estava fixado, e seria fácil prever que ele morreria, como Emile Reynaud, na miséria.

Ao iniciar-se o século XX, Georges Méliès salvava o cinema, inventando a **Encenação**, pois que, em toda parte exceto na Inglaterra, o novo espetáculo estava agonizante: a burguesia abandonara as salas escuras e o povo ainda não as frequentava.

CAPÍTULO IV

A ESCOLA DE BRIGHTON

A crise do cinema fora menos profunda na Grã-Bretanha do que no continente. Numerosos "music-halls" apresentavam filmes e o cinema feiral desenvolvera-se rapidamente, graças ao pioneiro William Paul. Este logo foi imitado por um jovem americano, Charles Urban, afastado de Nova Iorque em virtude da guerra das patentes, e que pôs o seu Bioscópio à venda no comércio.

William Paul havia começado por filmar atualidades ou cenas de exterior e estreara na direção com *The Soldier's Courtship* (O Namoro do Soldado), interpretado numa cenografia simples por atores improvisados. Em 1899, construiu o seu estúdio, espécie de armário onde realizou filmes relativamente importantes, até 1903: *Une Aventure de Mr. Pickwick* (Uma Aventura do Sr. Pickwick), *The Magic Sword* (O Gládio Mágico, "mistério" medieval), *Ora Pro Nobis* (canção ilustrada), *The Last Days of Pompey* (Os Últimos Dias de Pompéia) e principalmente *Voyage vers l'Arctique* (Viagem ao Ártico), que parece ser a sua obra-prima. O filme denuncia, com dez anos de antecedência, *La Conquête du Pôle* (A Conquista do Pólo), e inspirou este filme de Méliès. Mas enquanto o sucessor de Robert Houdin é elegante e distinto, Paul, ingênuo e sem finura, cai facilmente na deselegância e na vulgaridade, como também Zecca, com o qual tem mais de uma característica em comum.

Um dos méritos de William Paul foi, senão o de realizar, o de fazer a montagem, em 1900, de *Une Course folle en Auto dans Picadilly Circus* (Corrida louca de Automóvel em Picadilly Circus), fita de exterior que pela primeira vez emprega de modo consciente o "travelling" dramático: dá ao espectador a impressão de estar num carro disparado a toda velocidade, evitando por pouco acidentes e colisões.

A filmagem em exteriores foi, contudo, mais exaustivamente utilizada por Williamson e G. A. Smith, ambos de Brighton, onde então vivia o inventor Friese Greene. Eles haviam sido fotógrafos

de praia e tornaram-se depois cinegrafistas de atualidades. Smith, após as primeiras tentativas ao ar livre, antecedeu Paul na trucagem. Sem conhecer os filmes de Méliès, e talvez antes deles, utilizou a **sobreimpressão** ⁽¹⁾ e dela serviu-se para desdobrar personagens, em **Frères Corses** (Irmãos Corsos, 1898), inspirado num melodrama de Alexandre Dumas. Muito orgulhoso dessa nova aplicação de um antigo processo fotográfico, G. A. Smith tirou uma patente e multiplicou os seus filmes mágicos: **Photographie d'un Fantôme** (Fotografia de um Fantasma), **Le Mesmérien** (O Mesmeriano), **Saint Nicolas** (São Nicolau), **Cendrillon** (A Gata Borralheira), **Fausto**, **Aladin**, **La Femme Barbier** (A Mulher-Barbeiro). Esses filmes, que custaram pouco, venderam-se bem. Garantido por um lucro suficiente, Smith interrompeu a produção durante dois anos.

Em suas reportagens, Williamson, formado pela escola de cinegrafistas da Sociedade Lumière, enquadrava suas cenas sem identificar como Méliès o campo da câmara com a moldura dourada de um palco de teatro. Em 1899, ele filmava sete ou oito cenas das **Regatas de Henley**, mostrando sucessivamente os espectadores que se reuniam, a saída dos barcos, algumas equipes em plena corrida, os espectadores vistos de um barco, em "travelling"; sua montagem **elementar** ⁽²⁾ terminava-se com a chegada dos vencedores. Foi nesse estilo que ele reconstituiu, em 1900, um episódio da guerra dos Boxers: **Attack on a China Mission** (Ataque a uma Missão Religiosa da China).

Na realidade, não se trata mais de uma "atualidade reconstituída". Williamson inspira-se em acontecimentos contemporâneos, mas com muita liberdade. Ele prenuncia menos **La Bataille du Rail** (A Batalha dos Trilhos) do que produções de guerra romanceadas como **Air Force** ou **Destination Tokio**.

Attack on a China Mission, que durava cinco minutos, era dividido em quatro quadros. Os Boxers apareciam à porta da sede da missão religiosa e a forçavam. Começava uma luta no jardim. O pastor era morto. Do alto da escada, sua esposa agitava um lenço. Em consequência exclusiva desse sinal (não se trata mais de um abracadabra mágico, mas de uma articulação da linguagem), mudava a cena. Os marinheiros de Sua Majestade haviam percebido o sinal: conduzidos pelo oficial a cavalo, investiam contra a sede da missão. O belo cavaleiro irrompia no jardim no momento exato em que os Boxers, após incendiarem a casa, carregavam a filha do pastor. Ele a salvava, pondo-a na garupa e avançando sobre os espectadores, como a locomotiva de **La Ciotat**. Enquanto isso, os mari-

nheiros, vindos do fundo do horizonte, investiam até a câmara, traspassavam alguns chineses e limpavam o campo de batalha; três acrobatas salvavam do incêndio a mulher do pastor.

Esse estilo, que se opõe ponto por ponto ao de Méliès, abre caminho para os grandes filmes de aventuras, sobretudo os "Westerns". Uma vítima perseguida, os salvadores (cujas imagens se alternam, graças ao jogo da montagem), são meios dramáticos capitais para o cinema, e aparecem aqui pela primeira vez. Sob esse aspecto, **Attack on a China Mission** prenuncia as cavalgadas de Tom Mix e as obras-primas de Griffith, inclusive **Intolerance**. Esse estilo de narração, tipicamente cinematográfico, parece ter sido desconhecido fora da Inglaterra em 1900.

Favorecidos pela expansão do cinema nas feiras e quermesses, os pequenos produtores ingleses multiplicaram-se. Durante os primeiros anos do novo século, Hepworth, antigo empregado da **Warwick**, estabeleceu-se por conta própria a fim de produzir comédias e filmes naturais. Cricks, ex-colaborador de Paul, associou-se a Sharp, e a firma obteve o seu primeiro êxito com um melodrama: **Maria Martin**, ou **le Meutre de la Grange Rouge**, (Maria Martin, ou o Assassinato da Granja Vermelha). Os Haggar, feirantes do País de Gales, especializaram-se na produção dos processos célebres ou das séries cômicas, como a da bêbeda **Mirthful Mary** (A Alegre Mary). Outros feirantes, os Mottershaw, fundaram a **Sheffield Photo Company**. Porém em 1900, G. A. Smith estava ainda, com Williamson, na vanguarda da arte cinematográfica.

Smith, que em virtude de sua formação apreciava os primeiros planos, percebeu logo que estes não podiam mostrar tudo; teve então a idéia de alternar planos de conjunto e primeiros planos numa mesma cena. Os dois primeiros filmes nos quais adota este estilo revolucionário foram, em 1900, **La Loupe de Grand-Mère** (A Lupa de Vovó) e **Ce qu'on Voit dans un Télescope** (O que se vê num Telescópio).

Na primeira fita, a avó e o seu neto aparecem em plano americano. O menino apanha a lupa e vêem-se consecutivamente, em uma máscara circular sobre a tela, um relógio, um canário, o olho da avó, a cabeça do gato etc. No outro filme, um velho namorador ridículo avista ao longe um jovem par e assesta o telescópio. A tela é ocupada por uma botina de mulher que está sendo reatada. Na cena seguinte, o marido dá uma sova no curioso.

Essa alternância do grande primeiro plano e de planos de conjunto numa mesma cena é o princípio da decupagem. Dêsse modo, Smith cria a primeira verdadeira montagem. Para Méliès, ao contrário, a unidade de lugar condicionava obrigatoriamente a unidade do ponto de vista. A invenção de G. A. Smith era pois capital,

(1) Processo fotográfico que superpõe duas imagens em um mesmo clichê.

(2) Montagem: reunião de pedaços de filmes (tomadas) fotografados separadamente.

mas esse criador, que vivia ainda em Brighton em 1958, não manifestava interesse quando lhe falavam desse processo técnico, ao passo que fornecia abundantes pormenores sobre outros episódios de sua carreira.

Era natural a indiferença do inventor. Ele custava a compreender a admiração ante o primeiro emprêgo no cinema de um processo já utilizado em outros campos. Se as sombras chinesas, que como os titeres permaneceram fiéis à estética teatral, ignoraram as variações do ponto de vista, algumas histórias em imagens, próximas das célebres imagens de Epinal, adotaram-nas desde o início do século XIX. Essas histórias ilustradas, foram adaptadas, sob forma ligeiramente diferente, nas lanternas mágicas. G. A. Smith — que realizara projeções — encontrou no repertório das lâminas o processo, e talvez o argumento, de *La Loupe de Grand-Mère* ou de *Ce qu'on Voit dans un Télescope*.

Nesses dois primeiros filmes de Smith, a montagem toma como pretexto um aparelho de óptica e assim, de certo modo, é ainda um "truque". Mas pouco depois, em *Le Petit Docteur* (O Doutorzinho, 1901), Smith mostra, após um plano de conjunto, um grande primeiro plano da cabeça de um gato que bebe uma colherada de leite, sem qualquer pretexto ou artifício. O mesmo acontece em *La Souris à l'Ecole des Beaux Arts* (O Camundongo na Escola de Belas Artes), *Cette sale Dent* (Dente infernal) e sobretudo em *Mary Jane's Mishaps* (Os Infortúnios de Mary Jane). Nesta fita, após jogar gasolina no forno e fazê-lo explodir, a empregada imprudente é lançada através da chaminé e os seus membros dispersos recaem sobre o telhado. A câmara de Smith segue a heroína nas suas deslocções e varia o ponto de vista segundo as necessidades dramáticas da ação.

Mary Jane's Mishaps havia inaugurado um pequeno estúdio no qual Smith filmou *Dorothy's Dream* (O Sonho de Dorotéia), desfile dos principais contos de fada ingleses. Porém os realizadores britânicos, formados pelas fitas de exterior, permaneceram-lhes quase sempre fiéis, mesmo nos filmes de truques; esse ambiente realista confere-lhes um estilo mais próximo do cômico do que dos números do Teatro Robert Houdin. Williamson, por exemplo, cria um *Baignade Impossible* (Banho Impossível), montando o filme pedaço por pedaço, ora de trás para diante, ora de diante para trás, variando e complicando o efeito lumieriano de *Les Bains de Diane*.

Em exteriores pode-se aumentar o número de cenas, o que Méliès hesitava em fazer no estúdio, sem a despesa de novos telões pintados. A Inglaterra foi assim a pátria de um gênero novo, a Perseguição, esboçado já por Williamson em *Attack on a China Mission*. A câmara não mais se contentava em seguir o herói, ela

o perseguia na corrida. Essa perseguição, nascida da montagem, tornava esta mais maleável, aperfeiçoava-a. A câmara não mais permanecia fixa na poltrona do Cavalheiro da platéia, retomava a liberdade que Lumière lhe conferira, alçava vôo em um tapête voador, atrás dos bandidos ou dos fugitivos burlescos.

O trágico precedeu aqui o cômico no cinema. O primeiro grande êxito da perseguição foi *Robbery of the Mail Coach* (Roubo da Diligência), tema extraído pelos feirantes Mottershaw das canções e estampas populares. Esse *Robbery of the Mail Coach*, imitado nos Estados Unidos por Porter no seu famoso *Great Train Robbery* (Grande Roubo do Trem), foi, por esse intermédio, o iniciador dos "Westerns" nos quais, seguindo também as tradições do circo "Buffalo Bill", Índios e Bandidos não terminaram ainda de roubar diligências. Outro filme de perseguição de Mottershaw, *A Daring Daylight Burglary* (Roubo Audacioso em Pleno Dia), teve uma posteridade menos numerosa, mas foi copiosamente imitado pelos contemporâneos.

Alfred Collins, contratado pela Gaumont inglesa, desenvolveu a perseguição cômica. Esse cômico de "music-hall" esqueceu as regras do teatro e usou ao mesmo tempo, com rara liberdade, todos os meios cinematográficos.

O seu *Mariage en Auto* (Casamento em Automóvel) iniciava-se pela fuga de um jovem par, perseguido por um velho; a câmara panoramizava para que aparecessem os automóveis, depois para mostrá-los afastando-se. Na sequência seguinte, Collins empregava ao mesmo tempo o "travelling" e *contracampo* (1), mostrando sucessivamente os dois automóveis que se perseguiam, e especificando que ele adotava um após o outro os pontos de vista do perseguidor e dos perseguidos. Na sequência do casamento, o realizador combinava o primeiríssimo plano e a elipse, substituindo a igreja pela imagem isolada de uma mão que coloca num dedo o anel nupcial.

Esse filme é de 1903. Collins nêle emprega uma linguagem cinematográfica menos rica, menos evoluída do que a de Griffith, mas igualmente complexa. Foram necessários longos anos para que se compreendesse a lição inglesa, talvez porque a perseguição cômica se desenvolveu sobretudo na França, onde a influência de Méliès (já arcaico) continuava predominante.

O conteúdo dos filmes ingleses é tão interessante quanto a sua forma. Se a filmagem de exteriores condicionou a técnica, a freguesia impôs aos assuntos tratados certo realismo social.

(1) *Panorâmica*, movimento circular da câmara fixa sobre o seu pé; "travelling", movimento da câmara colocada num carro; *sequência*, série de "tomadas"; *contracampo*, imagem filmada de um ponto de vista quase oposto ao do campo da imagem precedente.

Depois de apresentar *Un Pickpocket poursuivi dans les Rues de Londres* (Batedor de Carteiras Perseguido nas Ruas de Londres) e *Lutte désespérée des Braconniers* (Luta Desesperada dos Caçadores Clandestinos), Collins denuncia em *Cruautés en Haute Mer* (Crueldades em Alto Mar) as crueldades de que são vítimas os marinheiros, indigna-se com uma Expulsão ordenada por um proprietário usurário (*Expulsion*) e, após descrever a vida cotidiana de um mineiro em *A Day from a Collier's Life* (Um Dia da Vida de um Mineiro), reconstitui o drama de uma Explosão de Grisú (*Coup de Grisú*).

Por seu lado, Haggart mostra a Evasão do Forçado (*L'Evasion du Forçat*), Hepworth dedica um documentário aos Colhedores de Lúpulo (*Cueilleurs de Houblon*), William Paul se interessa também pelos mineiros e os forçados, e Williamson anuncia que os seus filmes são autênticos fragmentos da vida real.

O assunto desses fragmentos da vida real é contemporâneo. A Inglaterra terminava então a guerra do Transvaal. William Paul a tinha exaltado, ridicularizando Kruger, Hepworth tornara-se propagandista: seu filme *Paix dans L'Honneur* (Paz Honrosa) fôra uma montagem que combinava atualidades e encenação; *Appel aux Armes* (Chamada às Armas), "drama numa casca de noz", onde se via em três minutos um jovem encontrar uma bela môça, pedir a sua mão, alistar-se, obter uma vitória, apoderar-se de uma bandeira "boer" e voltar triunfante a Londres para desposar a noiva.

A volta de uma guerra longa e difícil criava problemas para a população laboriosa que freqüentava as salas escuras. Williamson consagrou dois filmes a êsse grande assunto: *The Soldier's Return* (A Volta do Soldado), *Le Réserviste avant et après la Guerre* (O Reservista antes e depois da guerra). O seu final feliz não era de modo algum mais ingênuo que o de *Os Melhores Anos de Nossa Vida* e não impedira o seu autor de apresentar um problema social agudo.

O gosto atento pela realidade, a procura de uma técnica de vanguarda, a tendência para os assuntos sociais — dentro dos limites de um conformismo evidente — caracterizaram o cinema inglês de 1902. Depois de 1930, êle terá características análogas, quando o esforço dos documentaristas contribuiu para o seu Renascimento. Grierson ou Rotha, David Lean ou Carol Reed não foram influenciados por Williamson, Mottershaw ou Collins, há muito tempo esquecidos; mas deve-se constatar a constância de certas tradições nacionais na Grã-Bretanha, ao se ver elaborar-se aí nos primeiros anos do século um realismo naturalista que descreve o povo e os operários e escolhe os seus heróis principalmente entre delinquentes ou bandidos.

CAPÍTULO V

OS PRIMÓRDIOS DE PATHÉ

Pathé pai, salsicheiro em Vincennes, antigo membro da Guarda de Napoleão III, desposou uma conterrânea alsaciana e tiveram três filhos, educados no trabalho e na economia. Charles Pathé, que conservou uma aversão pelas sobras da salsicharia do pai, só calçava sapatos para ir à missa de domingo, e assim mesmo eram os de sua mãe.

Depois de um aprendizado com um tio açougueiro, o jovem Charles partiu, com uma nota de mil francos no bolso, à conquista do Novo Mundo. Após ter sido sucessivamente calceteiro, empregado e lavandeiro em Buenos Aires, uma epidemia de febre amarela o fêz voltar à Europa, sem um tostão. Casado, tendo-se tornado caixeiro, ia voltar à salsicharia quando um de seus amigos, no fim do verão de 1894, mostrou a êsse homem de trinta anos um fonógrafo Edison, que se podia exhibir nas feiras. Num gesto impulsivo, Charles Pathé comprou um aparelho falante, cujo preço representava seis meses do seu salário. No começo de setembro de 1894, êle deixava Vincennes numa carroça, rumo à feira de Monthéry (Seine-et-Marne). Sua esposa carregava os cilindros de cera guardados numa caixa de papelão. Se êsses se tivessem quebrado, o jovem casal estaria arruinado.

A sorte sorriu a Charles Pathé. A população de Seine-et-Marne disputou os vários fones da máquina falante. De volta a Vincennes, o casal tinha no bolso dez luíses de ouro. Havia ganho num dia o salário de um mês de trabalho.

O casal Pathé percorreu as feiras dos subúrbios do este e Charles Pathé, tendo acumulado um pequeno capital, soube que vendiam em Londres, por preço muito baixo, excelentes contrafações do fonógrafo Edison. Atravessou a Mancha, revendendo depois êsses aparelhos aos feirantes, que se maravilhavam por tê-lo visto ganhar dinheiro graças à emissão de ruído. Depois dos fonógrafos,

Pathé importou da Inglaterra os quinetoscópios de William Paul, e logo Joly construiu para ele aparelhos de cinema.

Diante do êxito de um irmão mais jovem que até então nada realizara na vida, os seus três irmãos cotizaram-se para fornecer a Charles um pequeno capital de vinte mil francos. Mas ao primeiro alarma, dois irmãos retiraram seu dinheiro. Emile e Charles continuaram únicos associados e o cinema quase os arruinou, em virtude do processo movido por um cliente descontente.

Felizmente a venda dos cilindros para fonógrafos prosperou; e a nova firma Pathé Frères atraiu a atenção de importantes homens de negócio. Um dia, em 1898, um certo senhor Grivolos ofereceu-lhe um financiamento de um milhão de francos.

O Sr. Grivolos, engenheiro, inventor e fabricante de aparelhagem elétrica, representava um grupo lionês animado por Neyret, luveiro do Dauphiné, proprietário de hulheiras em Saint-Etienne e de fundições em Firminy. Com essa comandita, daí por diante os irmãos Pathé passaram a ser apoiados pela Finança e pela grande indústria. O antigo feirante tornara-se homem de negócios.

A firma abriu em Chatou uma importante fábrica para gravação e impressão dos rolos, intensificou depois em Vincennes a produção de filmes interpretados em cima de um estrado construído ao ar livre, sobre pipas.

Ferdinand Zecca, que pertencia a uma família de artistas de Café-Concerto e seguira a profissão do pai, havia gravado cilindros em Chatou e ocasionalmente um ou outro filme falado — antes de ser distinguido por Charles Pathé, que lhe deu a direção geral das fitas de ficção em Vincennes; quando os negócios se ampliaram, construíram um estúdio maior que o de Méliès.

Zecca tem sido muitas vezes apresentado como plagiário de Méliès e, sem dúvida, a firma Pathé seguiu inicialmente os métodos do maior produtor da época. Ela fez de Zecca um homem-orquestra: decorador, realizador, roteirista e astro, e impôs-lhe assuntos parecidos com os dos êxitos da *Star Film*. Porém a primeira grande mágica de Zecca, *Les Sept Châteaux du Diable* (Os Sete Castelos do Diabo) imita, tanto quanto Montreuil, o Teatro do Châtelet — cujo encarregado da figuração, Lucien Nonguet, ele contratou — e Zecca plagia, mais do que Méliès, a escola inglesa: Smith e Paul. Os dez primeiros filmes de Méliès copiavam Lumière. Os dez primeiros de Zecca plagiavam principalmente a escola de Brighton.

Ao contrário do sucessor de Robert Houdin, Zecca não pretendeu por muito tempo ser um Proteu a exercer sozinho todos os ofícios do cinema. Dividiu o trabalho, cercou-se de numerosos colaboradores e formou uma escola.

A primeira qualidade de Zecca foi ter sabido adivinhar o gosto popular, o dos feirantes e de sua freguesia. O cinema fôra abandonado pela “boa sociedade” às crianças e ao povo. Méliès se havia apoderado das crianças. O povo ficou para Pathé, que empreendeu para ele uma produção em massa.

Zecca prosseguiu em Vincennes a produção anterior a 1900, obra de predecessores desconhecidos. Um fabricante de filmes copia os seus concorrentes, mas gosta também de repetir os seus próprios êxitos.

Os predecessores de Zecca na Pathé haviam tentado o gênero picante, haviam filmado cenas de assassinato ou de execução capital, esboçado algumas comédias-relâmpago e apresentado a primeira versão de filmes “realistas”. Em *Rêve d'un Buveur* (Sonho de um Bêbedo) haviam retomado certos episódios do “*L'Assomoir*”, de Zola. Tinham também, depois de Méliès, dirigido várias fantasias: (*Aladin*, *La Belle et la Bête* (A Bela e a Fera), *Le Petit Poucet* (O Pequeno Polegar), *Les Farces de Satan* (As Farsas de Satã) e reconstituído em seis quadros *O Caso Dreyfus*.

O catálogo Pathé era um guia para Zecca e continha, em germe, os principais gêneros que ele em seguida desenvolveu. Sua característica foi tudo experimentar, após ter copiado tudo.

Seus filmes de “truques” podem ter um assunto ou empregar um método parecido com os de Méliès, mas o seu estilo é sempre diferente. Formado pelos plágios da escola inglesa, Zecca não é escravo do Cavaleiro da platéia, e os seus filmes de prestidigitação são quase sempre tratados em plano americano. Além disso, ele transporta o truque para o exterior e o seu primeiro filme nesse gênero, *Une Baignade impossible* (Um Banho Impossível), é por ele interpretado numa chalupa. Entretanto, abandona-se em Vincennes o exterior, durante algum tempo, porque para a clientela o cenário é a garantia de luxo e qualidade.

Em suas fitas curtas com mágicas, Zecca demonstra uma espécie de frenesi barroco, acentuado pelo realismo do cenário. O seu *Plus lourd que l'Air* (Mais Pesado que o Ar) voa por cima dos telhados de Vincennes, com Zecca a cavalo sobre um charuto de aço. *Tempête dans la Chambre à Coucher* (Tempestade no Quarto) mostra o ator Liezer encarrapitado num barco arreventado. Atrás dêle vê-se um quarto com quadros pendurados e papel florido nas paredes; pela porta entreaberta, o oceano e o horizonte.

Diferentemente de Méliès, Zecca transforma o truque em técnica, o processo em meio de expressão. Em *Une Idylle sous un Tunnel* (Idílio no Túnel) ele corteja Liezer que está fantasiado de ama. Pela Janela do vagão de terceira classe (cenário em telão pintado), aparece uma paisagem filmada de um trem em movimento

e sobreimpressionado numa rseerva preta. Obtém-se assim um efeito semelhante ao das transparências ⁽¹⁾. O truque não é mais um abracadabra, tornou-se um elemento da linguagem.

As comédias de Zecca são numerosas e, na maioria das vezes, de extrema vulgaridade. Mas desenvolvem um gênero para o qual Méliès era pouco dotado e que não abordou.

Com a mágica, Zecca é menos bem sucedido, seus personagens são pesadões, não têm a graça de bailarinos e a animação do bailado que arrebatam Méliès, expurgando erros e escórias. Zecca é mais original num gênero que ele cria e classifica no catálogo Pathé sob a rubrica Cenas dramáticas ou realistas.

Seu primeiro êxito foi *Histoire d'un Crime* (História de um Crime, 1901). O tema fôra tirado do Museu Grévin, onde esse drama era contado por figuras de cera inauguradas em 1889. Os quadros do filme Pathé correspondem aos quadros do Museu, exceto um único: *La Dernière Nuit du Condamné* (A Última Noite do Condenado). No Museu, este jogava cartas prosaicamente. No filme de Zecca ele sonha, e os episódios do seu crime aparecem-lhe num palco surgido por cima de sua cama. A principal atração do filme era uma execução de pena capital, cujo êxito foi constante nos cinemas das feiras até 1910, quando o ministério do Interior proibiu a sua projeção.

A *Histoire d'un Crime* sucedeu *Les Victimes de l'Alcoolisme* (Vítimas do Alcoolismo), que retomava o tema de um filme da Pathé anterior a 1900: *Rêve d'un Buveur* (Sonho de um Bêbedor). Zecca adaptava aí os mais célebres episódios de "L'Assomoir", de Zola: a família operária feliz, o pai arrastado ao botequim, a mansarda atingida pela infelicidade, o cubículo onde o alcoólatra morre de *delirium tremens*.

Em Vincennes, nos primeiros tempos, o próprio Zecca desenhava os seus cenários; incapaz de pintar com perspectiva, transformava as calçadas em amontoados de paralelepípedos nos quais fincava a tabuleta *Passagem impedida*. Ele não insistiu nessas ingênuas tentativas e, quando teve meios, recorreu a especialistas hábeis. Os cenários de *Les Victimes de l'Alcoolisme*, desprovidos de qualquer fantasia, são excelentes e muito contribuíram para firmar a idéia de que Zecca é um realista, tradicionalmente em oposição ao "mágico" Méliès. Seria, entretanto, engano acreditar que Ferdinand Zecca, cuja imaginação foi transbordante, ingênua, maliciosa e popular, fôsse totalmente desprovido de poesia.

(1) *Transparência*, tela transparente sobre a qual é projetada uma imagem animada, em frente da qual um ator representa. Método usado somente desde 1932.

A obra mais importante de Zecca foi uma *Paixão*. Seu prelúdio fôra um *Quo Vadis*, no qual um vago imperador romano, encarapitado no alto de uma escada e cercado por vinte e três figurantes coroados de rosas, abaixava o polegar confirmando a derrota de um gladiador. Nesse filme, como em *L'Enfant prodigue* (Criança Prodigio), Zecca foi sem dúvida auxiliado por Monsieur Lucien, que dirigia a comparsaria em Vincennes, mas também nos teatros "L'Ambigu", "Châtelet" e "Porte Saint-Martin".

Lucien Nonguet, que tinha Louis Gasnier como assistente, exercia sua profissão com a afabilidade de um negreiro e raramente entregava aos figurantes a quantia de cinco francos que recebia para recrutá-los. Seu rival era Georges Hatot, que outrora dirigira alguns filmes na Lumière, e que recrutava as numerosas figuras para as grandes pantomimas do Hipódromo. Esses três homens que colaboraram com Zecca freqüentemente se encarregaram das realizações importantes, porque a sua profissão lhes ensinara a manejar multidões. O papel de Nonguet foi preponderante em *A Paixão*.

A *Paixão*, iniciada em 1902, só foi terminada em 1905. Estabelecera-se um programa para cerca de quarenta quadros, executado segundo as possibilidades do estúdio. A estética dominante do filme é a dos presépios de Natal, de gesso, vendidos nas proximidades da igreja de Saint-Sulpice. Mas a magia do cinema transfigura essas policromias insípidas e lhes confere um encanto de quadro primitivo. A direção não é desprovida de certa amplitude; para mostrar os grandes cenários por inteiro, a câmara panoramiza. *L'adoration des Bergens* (Adoração dos Pastores), vê-se inicialmente o presépio. Ao sinal dado por uma estrêla, uma criança aparece sobre a palha, como um coelho na cartola de um prestidigitador. Depois a câmara panoramiza desajeitadamente pelo cenário e vai descobrir o grupo dos pastores. Volta em seguida para a Santa Família, sem contudo acompanhar o percurso dos pastores. Apesar da inabilidade da realização, Zecca emprega na direção o movimento da câmara e nesse particular supera Méliès, fiel ao teatro e ao truque.

As atualidades reconstituídas, enfim, tornam-se uma especialidade da Pathé. Zecca dirigiu ou supervisionou *Assassinat du Président Mc Kinley* (Assassinato do Presidente Mc Kinley), *La Mort du Pape* (Morte do Papa), *L'Assassinat du Duque de Guise* (Assassinato do Duque de Guise) (confundiram em Vincennes a história e a atualidade). Um dos seus grandes êxitos foi *Catastrophe de la Martinique* (Catástrofe da Martinica), rival do *Mont-Pélé*, de Méliès. A cenografia, bastante engenhosa, tornou-se pouco verossímil quando apareceu o rosto de um maquinista por trás dos vapores do vulcão. Cor-

eram essas imagens desastradas e as cópias do filme foram vendidas aos milhares.

O período 1903-1909 foi, no cinema, uma era Pathé. Um extraordinário espírito empreendedor em cinco anos transformou o cinema, que para Méliès era um comércio artesanal, numa grande indústria cuja capital, Vincennes, dominava o mundo inteiro.

Para Pathé, como para Méliès, um filme era amortizado com a venda de vinte cópias. Ora, vendiam-se várias centenas e às vezes vários milhares de exemplares de cada filme realizado em Vincennes. Cada ano, antes do fim de janeiro, a venda das cópias havia amortizado o custo da produção de todo o exercício. Durante onze meses, portanto, cada metro vendido representava um lucro líquido. Logo venderam 10, 20, 40, 80 quilômetros de filme por dia, e toda nota de mil francos aplicada na produção rendia dez em apenas um ano.

Na ocasião, Charles Pathé mandava um de seus assalariados, o engenheiro Dussaud, escrever que *O cinema é o jornal, a escola e o teatro de amanhã*. Palavras de lucidez profética. Porém em Vincennes o cinema foi principalmente um espetáculo para feirantes.

Em milhares de barracas, feras, fenômenos, atores, acrobatas ou lutadores, que precisavam ser alimentados diariamente, foram substituídos por fitas de celulóide. O filme outrora seduzira Méliès porque realizava o homem mecânico sonhado por Vaucanson, Droz e Robert Houdin. Esse autômato, industrializado por Pathé, tornava-se um robot que economizava salários sem diminuir as receitas. Operava-se uma gigantesca racionalização do espetáculo feiral, na qual tiveram sua parte os feirantes, mas cujos lucros extraordinários se acumularam sobretudo nos cofres de Vincennes.

"Com exceção das indústrias de guerra", Pathé escreveu um dia, com orgulho, "não creio que exista uma indústria na França, cujo desenvolvimento tenha sido tão rápido quanto o da nossa, e que tenha dado tão altos dividendos a seus acionistas". Durante o período de sua predominância, a Pathé Frères acusou, com efeito, lucros colossais. 345.000 francos em 1900, 910.000 em 1902, 1.370.000 em 1904, 6 milhões e meio em 1906, 24 milhões em 1907 (amortizações incluídas), para um capital inicial de 2 milhões, elevado a 5 pela distribuição de ações gratuitas ao Conselho. E essa valorização não leva em conta as importantes partes do Conselho ou as dissimulações da contabilidade.

Em 1907, o cinema rendia, pois, a Pathé — e mais ainda ao grupo Neyret — pelo menos dez vezes o capital social de então. O empreendimento iniciado na rota das feiras de Seine-et-Marne continuava triunfalmente em cinco continentes. A partir de 1902,

o incansável corretor Poppert percorrera o mundo e abrira agências em Londres, Nova Iorque, Berlim, Moscou, Bruxelas, São Petersburgo, Amsterdã, Barcelona, Milão, Rostov-sobre-o-Don, Calcutá, Varsóvia, Singapura etc. Essas agências transformaram-se rapidamente em sucursais. Em 1908, a sociedade possuía dois milhões em imóveis nos Estados Unidos e tinha suas fábricas de cópiagem perto de Nova Iorque, onde ia inaugurar seus estúdios. E em 1908, a metragem de película vendida por Pathé nos Estados Unidos ultrapassava o dobro da venda total de todos os grandes produtores americanos reunidos.

Em toda parte, o Galo, marca da firma, atraía multidões para as salas escuras. Resolveram então em Vincennes dar o grande golpe, sob a iniciativa de Charles Pathé, aconselhado pelo seu amigo Leliève, homem de confiança de um grande banco.

Até o momento, a expansão das empresas fora sobretudo horizontal: a grande mancha de óleo saída de Vincennes recobria pouco a pouco toda a terra. Charles Pathé dirigiu em seguida os seus principais esforços para a expansão vertical; daí por diante ele queria possuir tudo, desde a fabricação da película virgem e dos aparelhos até as salas e barracas onde eram exibidos os seus filmes.

Em julho de 1907, Pathé realizava o que os profissionais franceses chamaram o seu golpe de Estado. Uma circular anunciou que a grande firma cessava a venda de suas películas. A exploração dos filmes Pathé era concedida com exclusividade a cinco grandes monopólios, que dividiam entre si a França, a Bélgica, a Holanda e a África do Norte em cinco grandes regiões. Alguns monopólios, diretamente controlados por Pathé, agrupavam os cinemas que ele começara a inaugurar na região parisiense. Outros gravitavam em torno de um grupo financeiro representado pelo advogado de altos interesses, Benoît Lévy, mas estavam ligados a Pathé pelo contrato de fornecimento.

Os monopólios baseavam-se nos circuitos de salas, ainda pouco desenvolvidos, pois que o sistema de locais fixos iniciava-se apenas. Eles procuraram outros concessionários e tornaram-se assim distribuidores que alugavam os seus espetáculos na hora da representação.

O "golpe de Estado" precipitava uma diferenciação que desde 1902 começara a operar-se na indústria cinematográfica. Com o desenvolvimento da exibição, estabelecera-se um comércio de filmes de segunda mão que tendeu a transformar-se em aluguel. A profissão teve então, como hoje, seus três ramos: a produção de filmes, que é uma indústria; a distribuição ou aluguel, que corres-

ponde ao comércio por atacado; e a exibição, que se dirige diretamente ao público e é um comércio varejista.

O industrial Pathé pretendia tornar-se ao mesmo tempo atacadista e varejista. Ele imitava, por exemplo, a Eastman Kodak, que fabrica seus aparelhos, os armazena, distribui, possui suas próprias lojas ou concede a venda dos seus produtos a certos varejistas, sob condições muito rigorosas.

O capital dos "holdings" Pathé Monopole ultrapassava, em 1907, quinze milhões de francos-ouro. E, enquanto patrocinava ou permitia a formação desses consórcios, Charles Pathé integrava na sua indústria a fabricação dos aparelhos e das matérias-primas.

Os projetores eram fabricados em Belleville pela sociedade Continsouza, que ele comanditava, e que gravitava na sua órbita. Essas oficinas eram então as primeiras do mundo, e antes de 1914 em muitos países oitenta por cento dos cinemas foram equipados com os projetores Pathé. Continsouza fornecia também câmaras e matérias-primas.

Para empreender a produção de filme virgem, era preciso romper o monopólio quase absoluto detido pela Eastman Kodack Maria. A sociedade, que obtinha anualmente lucros fabulosos, tinha então apenas dois concorrentes sem importância: Lumière, que fabricava na França uma quantidade irrisória de película, e Blair, cujos produtos medíocres eram elaborados na Inglaterra em instalações primitivas. Mais de noventa e cinco por cento das películas utilizadas no mundo eram fabricadas por Kodak. Pathé consumia um milhão de metros e comprava-lhe assim quase a metade de sua produção.

Uma averiguação revelou a Pathé que o metro de película, que lhe era vendido por cerca de cinquenta centimos, não custava mais de dois ou três centimos ao seu fabricante. A película virgem, representando um risco menor, rendia ainda mais do que a impressionada. Os segredos de preparação da fábrica americana eram zelosamente guardados: imitam-se mais dificilmente algumas receitas da química do que uma engrenagem. Para as emulsões, a indústria fotográfica européia possuía técnicas eficientes. Mas fora dos Estados Unidos a fabricação do suporte em celulósido transparente era rudimentar. Este último problema não fora ainda solucionado, quando o truste químico alemão anunciou o invento de um suporte de acetato de celulose, que devia ter as qualidades do celulósido e a vantagem de não ser inflamável. Charles Pathé viu-se então capacitado a iniciar a luta contra Rochester. Ele mandou comprar secretamente a fábrica inglesa Blair, em Foot's Cray, modernizou-a e lá formou técnicos. Essa "iniciativa piloto" preparava a abertura de uma gigantesca fábrica de película em Vincennes.

Monopolizando a matéria, Charles Pathé entendia também monopolizar o espírito. Depois de 1906, os filmes ultrapassavam freqüentemente os trezentos metros, as narrações complicaram-se e o argumento adquiriu importância maior do que anteriormente. Pathé achou que seria uma operação lucrativa filmar o repertório clássico do teatro e da literatura. Benoît Lévy, que representava um grupo independente de Vincennes, tivera antes dele esta idéia. Pathé provocou o fracasso dos entendimentos estabelecidos pelo advogado com a Société des Gens de Lettres e os realizou por sua conta, com êxito, um ano mais tarde. Com a fundação da Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.C.A.G.L.), que Pierre Decorcelle dirigiu, o monopólio garantia para si a maior parte do repertório francês.

Do cérebro do escritor até o cinema de bairro, da fábrica de película virgem até a barraca de feira, Pathé queria tudo controlar, tudo integrar. Em seis anos nascera um truste gigantesco, que que estendia sua influência sobre toda a terra e controlava quase toda a indústria nascente. Seu poder ilimitado parecia não temer qualquer rival. Em Vincennes, em Montreuil, em Joinville, cinco estúdios trabalhavam diariamente. Havia sido equipados com eletricidade, a fim de poderem funcionar com ou sem sol.

O comércio internacional do filme era dominado por Pathé; em cada país, suas sucursais ou filiais ameaçavam esmagar os competidores. Os milhares de metros de filmes vendidos diariamente em Vincennes davam o tom ao mundo. Na época do seu apogeu, Pathé dominou, mais totalmente do que hoje o colossal poderio de Hollywood, a indústria do cinema, cuja importância, é verdade, era bem menor do que atualmente.

Para fundar e alimentar essa gigantesca empresa, o ex-Mestre Jacques Zecca, que se tornara diretor de produção, orientava numerosos encenadores, muitos dos quais formados por ele. Esses criaram gêneros e estilos.

A mágica, que muito devia a Méliès, seguiu outros rumos na Pathé. Em *Guilherme Tell* ou em *Le Chat Botté* (O Gato de Botas), dirigidos por Lucien Nonguet em 1903, a cenografia amplia-se. Méliès e seu colaborador Claudel perdiam-se então em pormenores, multiplicavam os acessórios, faziam contrastar românticamente o branco e o preto. Em Vincennes, simplifica-se, areja-se, abrem-se grandes perspectivas em "trompe-l'oeil", permitem-se luxos de que raramente dispõe o teatro, como por exemplo a piscina na qual o barco de Gessler flutua, e onde o marquês de Carabas nada, saudando uma carruagem real puxada por quatro cavalos.

Enquanto que Méliès, enclausurado no vidro do estúdio, se afoga em sua farta imaginação, os realizadores da Pathé não per-

dem de vista o mundo exterior. A exemplo dos ingleses, alternam exterior e estúdio.

Le Fils du Diable (O Filho do Diabo), de Lépine, é um bom exemplo da união da cenografia fantástica e da paisagem natural. O filho do diabo sai dos telões pintados do inferno pelos estranhos subterrâneos das pedreiras de Montreuil e distribui mancheias de confeitos aos passantes da Porte de Vincennes. Não há ruptura entre o cenário e a rua. Méliès rejeitava então tal confrontação, que romperia a unidade de sua arte.

Gaston Velle dirigiu com brilho, durante três anos, os filmes de truques de Vincennes. Nesse gênero próximo da mágica, o fantástico torna-se familiar. A obra-prima de Velle foi **Amant de la Lune** (Namorado da Lua), interpretado e orientado por Zecca. Esse bêbedo voador, um pouco vulgar, não é inspirado em Méliès.

Os dramas realistas desenvolveram-se num sentido "social" sob supervisão de Zecca, nos filmes **La Grève** (A Greve) e **Au Pays Noir** (No País Negro). **La Grève** terminava-se pela reconciliação do capital e do trabalho, abençoada pela justiça. O atrativo de **Au Pays Noir** era uma explosão de grisú. Fora os assuntos históricos, todos os heróis dos filmes Pathé eram então, como a sua clientela, gente do povo. Os dramas mundanos eram ainda reservados ao teatro.

O erotismo cinematográfico, nascido com o quinetoscópio, constituiu uma seção especial do catálogo Pathé: Assuntos ousados, de caráter picante. Não admitir crianças durante a exibição destas cenas. Louise Milly interpretara novamente, para Zecca, **Le Couché de la Mariée** (A Recém-Casada Deita-se), que foi o atrativo das sessões só para senhores.

Pathé introduziu no cinema sentimentos mais nobres. O êxito de **Roman d'Amour** (Romance de Amor), do decorador Lorant Heilbronn, determinou uma nova corrente na produção. Daí por diante, falou-se na Pathé em cine-romances para designar filmes que contassem uma história sentimental. O gênero foi desenvolvido por André Heuzé. As fotografias do seu **Déserteur** (Desertor), por exemplo, impressionam pelo realismo familiar e o modernismo, que contrasta com o primitivismo contemporâneo de Méliès. Para o encontro de um oficial inferior e uma cantora no café-concerto de uma pequena cidade com guarnição militar, empregáramos hoje cenários mais complexos, uma figuração mais numerosa e uma iluminação mais requintada. Porém nossa concepção de conjunto da realização seria sensivelmente igual.

1906 constituiu para a Pathé um marco artístico. Em todos os domínios, em todos os gêneros, daí por diante os filmes foram originais. Os modelos estrangeiros ou franceses foram esquecidos, ultrapassados. Os imitadores haviam-se tornado criadores. Os cine-

romances, que haviam sido fomentados por certos filmes ingleses, representaram durante algum tempo a forma mais evoluída de filmes e abriram caminho para os cinemas dinamarquês e americano.

A evolução da comédia não é menos impressionante. No lamaçal escatológico vulgar dos filmes cômicos de Zecca, haviam-se elaborado os tipos de uma nova *commedia dell'arte*: o bêbedo Boitsansoif, o marido Ducornard, o próprio Vautour, o zelador Pipelet, o artista boêmio, o tira, Gribouille, o apache, a "gigolette", Pandora, todos eles personagens tirados dos jornais cômicos ou dos almanaques.

Por força das circunstâncias, formaram-se também companhias de cômicos, os atores aprenderam o seu ofício na prática quase cotidiana, verificando na projeção a eficácia de sua interpretação e dos seus efeitos.

Adotaram em Vincennes a perseguição cômica, em 1905, com **Dix Femmes por un Mari** (Dez Espôsas para um Marido, que copiava um modelo americano), **Course à la Perruque** (Corrida da Peruca), **Voit'permis!**... **Viens l'chercher** (Sua Licença!... Venha buscá-la) etc. Os perseguidores eram acrobatas profissionais, vindos do "music-hall" ou do café-concerto, especialistas em quedas, salto mortal ou salto do leão. Entre eles, contavam-se Romeo Boissetti e André Deed.

Deed iniciou sua carreira cinematográfica em filmes de Méliès. Fora acrobata e cantor em vários teatros parisienses e a partir de 1906 tornou-se o primeiro astro cômico da Pathé. Tornou-se popular sob o nome de Boireau.

Deed utilizou mais o gag ⁽¹⁾ do que a perseguição. Depois de sua partida, em 1905, Max Linder, que o sucedeu, passou do gag à psicologia ou à comédia de situações. Esse jovem laureado do Conservatório de Bordeaux começara por desempenhar pequenos papéis no "Variétés", o melhor teatro do Bulevar.

Max era baixo, fraco e quase doentio. Estreou por volta de 1905, em Vincennes; interpretou colegiais: **Première Sortie** (Primeira Saída), **Premier Cigare** (Primeiro Charuto) etc. e representou papéis em dramas e mágicas: **La Vie de Polichinelle** (Vida de Polichinelo).

Entre 1902 e 1908, aumentara consideravelmente o número de filmes da Pathé. Em 1902, não se havia filmado mais do que dois ou três mil metros de negativo, num único estúdio. Em 1909, cinco estúdios funcionavam permanentemente e pensava-se na possibilidade de fornecer aos cinemas Pathé um programa novo por semana, comportando mais de mil metros de película. Esse aumento

(1) *Gag*, efeito cômico visual, como o esguicho de *O Jardineiro Regado*, os pastelões dos filmes burlescos americanos etc.

de quantidade, que se acelerou por volta de 1906, ocasionou uma melhoria e uma transformação da qualidade. Os gêneros diferenciaram-se. A mágica decaiu, a comédia evoluiu em direção da grande arte, o drama sentimental obteve direitos de cidadania. E o constante êxito de *A Paixão*, do qual se venderam milhares de cópias e se empreendeu nova versão em 1907, conduzia naturalmente Pathé — e seus concorrentes — a uma nova fórmula, a do **Filme d'Arte**.

Os cinemas haviam sido barracas de pano, tornavam-se agora teatros. Um novo cinema-teatro iria nascer.

CAPÍTULO VI

A ENCENAÇÃO EVOLUI (Europa e Estados Unidos, 1902-1908)

Le Voyage dans la Lune marcou o apogeu de Méliès, que aí se manteve algum tempo. *Le Royaume des Fées* (O Reino das Fadas) e *Le Voyage à travers l'Impossible* (Viagem através do Impossível) são, sem dúvida, obras-primas. *Le Royaume des Fées* inspira-se numa antiga mágica do Teatro do Châtelet, *La Biche au Bois* (A Corça no Bosque) e desenrola-se sobretudo em cenários submarinos nos quais, baseada em fotografias, a imaginação fantástica de Méliès faz maravilhas. *Le Voyage à travers l'Impossible* tem o defeito de ser uma nova versão de *Le Voyage dans la Lune* e de repetir quase todos os pontos de maior interesse: a viagem interastral, a fábrica fantástica, a associação de malucos, o desfile de planêtas e constelações. Pode-se fazer a mesma restrição a *Les Quatre Cents Coups du Diable* (As Travessuras do Diabo), que é na maior parte o decalque de uma mágica representada no Teatro do Châtelet, na qual fôra intercalada a projeção do seu melhor episódio: a cavalgada do fiacre sideral. No fim da carreira de Méliès, em 1912, o brilhante e perfeito *La Conquête du Pôle* (A Conquista do Pólo) é ainda uma reedição dos antigos êxitos e dos efeitos mais célebres do estúdio de Montreuil, aos quais êle acrescenta o gigantesco títere mecanizado do "gigante das neves".

No momento do seu apogeu, Georges Méliès acentua ainda mais a sua fórmula de "teatro cinematografado". Ele filmara óperas e óperas-cômicas: *Fausto*, *A Danação de Fausto*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Rip*. Em *Fausto*, êle seguiu a encenação clássica do teatro, situou as mesmas personagens nos mesmos cenários, nas mesmas poses e com os mesmos trajés.

Se *Les Mille et une Nuits* (As Mil e uma Noites) pareceu um tanto comprometido por um orientalismo fácil, prevalece uma inspiração amável e brincalhona em *Le Raid Paris-Monte Carlo en deux Heures* (O Certame Paris-Monte Carlo em Duas Horas), *Le*

Tunnel sous la Manche (O Túnel sob o Canal da Mancha), **Le Raid Paris-New York** (O Certame Paris-Nova Iorque) ou em **Robert Macaire**, et **Bertrand**, como também sem dúvida em **La Civilisation à travers les Ages** (A Civilização através dos Tempos), cheio de preocupações filosóficas e sociais ingênuas, porém generosas.

Nenhum desses filmes, entretanto, se compara a **La Fée Carabosse** (A Fada Má), executado para a freguesia infantil anglo-saxônica. Feiticeiras com chapéus pontudos, castelos mal-assombrados, belas damas impiedosas, trovadores, monstros, patéticas prisioneiras, espectros da meia-noite... todo esse bricabraque romântico se unia, para além do século XIX, às fantasmagorias que Robertson mostrara nas suas lanternas mágicas durante a Revolução Francesa, nos bons tempos do Romance Negro.

O realismo de Méliès, o de **L'Affaire Dreyfus** ou de **Robinson Crusoe**, não desaparecera e aliava-se ao fantástico em algumas mágicas: **Jack le Ramoneur** (Jack o Limpa-Chaminés), **Deux cent mille Lieues sous les Mers** (Duzentas Mil Léguas Submarinas), **L'Ange de Noël** (O Anjo do Natal). E preponderava em **Les Incendiaires** (Os Incendiários), que o seu autor chamava **A História de um Crime**, porque se inspirava no filme de Zecca. Consentira em intercalar nessa crônica policial cinematografada uma cena filmada em cenário natural. Exceção única: durante dez anos, Méliès não saiu do estúdio. No entanto, quando ele louvava a cenografia executada por Claudel, baseada nos seus esboços, o adjetivo "realista" era talvez o que aparecia com mais frequência.

Depois de 1906, Méliès quis fazer concorrência a Pathé. Aumentou o número de filmes cômicos e caiu na vulgaridade. A produção de muitos filmes, que se venderam mal, agravou suas dificuldades financeiras.

A agência de Nova Iorque poderia entretanto dar bons lucros. Seu diretor, Gaston Méliès, e seu filho Paul, empreenderam em Chicago, no fim de outubro de 1908, a produção de "Westerns" dirigidos pelo americano Lincoln J. Carter. De início, o desenvolvimento da firma foi fácil, mas ela estava em parte fora da alçada de Méliès. Esse individualista que se orgulhava de "nunca ter participado de uma sociedade" precisou recorrer à comandita de Charles Pathé e dar-lhe em garantia o seu teatro e o seu estúdio.

Méliès pôde assim produzir o medíocre **Hallucinations du Baron de Münchhausen** (Alucinações do Barão de Münchhausen), o maravilhoso **La Conquête du Pôle** (A Conquista do Pólo), uma nova versão de **Cendrillon** (A Gata Borralheira) e **Le Voyage de la Famille Bourrichon** (A Viagem da Família Bourrichon). Os seus filmes eram distribuídos em exclusividade por Pathé e o seu alu-

guel deveria reembolsar a quantia adiantada. Porém o fracasso dos filmes foi total. Méliès acusou Zecca de os ter truncado. Seu insucesso financeiro por certo não desagradou a Vincennes, porque permitiu a liquidação de um competidor decadente.

Essa derrota não se deve, contudo, exclusivamente às maquinações de um rival. Hoje, **La Conquête du Pôle** triunfa nas Retrospectivas cinematográficas porque conservou intactas as qualidades primitivas de uma arte em sua infância. Mas o filme é quase contemporâneo do **Cabiria** italiano, dos melhores Max Linder, dos primeiros filmes de Chaplin, dos primeiros grandes filmes de Griffith, dos quais parece estar distanciado por séculos inteiros. Para o público de 1912 — excetuadas as crianças — os filmes de Méliès haviam-se tornado obsoletos e quase incompreensíveis.

As súbitas dificuldades da sucursal nova-iorquina agravaram a situação. Seguindo uma moda da época, Gaston Méliès embarcara com cinegrafistas e atores para um cruzeiro de filmagem no Pacífico. Após um ano de agradável viagem, quando abriram as latas de películas, que não tinham tomado a precaução de soldar, encontraram a maior parte dos filmes mofados, inutilizáveis. A expedição terminou em catástrofe. Em Paris, Georges Méliès precisou interromper definitivamente a produção, enquanto que oficiais de justiça ameaçavam o seu teatro e o seu estúdio. A moratória de 1914 deixou-lhe por alguns anos Montreuil, cujo estúdio ele transformou em teatro, no qual representou óperas, com seus filhos, para um público de suburbanos. O fim das hostilidades expulsou-o desse último refúgio. Vendeu os seus negativos ao pêsso; suas obras-primas foram transformadas em pentes e escôvas de dentes; esse homem, outrora rico, tornou-se aos sessenta anos, e durante muitos anos, arrendador de um quiosque de brinquedos instalado nos corredores cheios de correntes de ar da estação de Montparnasse. Por volta de 1928, jornalistas o descobriram, sagraram-no precursor e poeta. Organizaram uma solenidade para o predecessor, condecoraram-no e o mandaram para um bem medíocre asilo para velhos artistas, onde morreu, em 1938.

A Gaumont foi para Pathé um rival bem diferente. Léon Gaumont, diretor do **Comptoir Général de Photographie**, tinha por muito tempo considerado a venda de aparelhos como sua principal indústria, e o comércio de filmes como uma atividade acessória. Sua secretária, Alice Guy, encarregou-se durante muito tempo das encenações. Ela estreara em 1898, com **Les Mémoires d'une Tête de Veau** (As Desventuras de uma Cabeça de Vitela), e abordou em seguida todos os gêneros: pequenas mágicas, balés cômicos — **La Première Cigarette** (O Primeiro Cigarro), ou dramas inspirados em ocorrências policiais — **L'Assassinat de la Rue du Temple** (O As-

sassinato da Rua do Templo). Em 1905, os êxitos de Pathé decidiram a Sociedade Gaumont a empreender a produção cinematográfica em grande escala. Mandaram construir em Buttes-Chaumont o maior estúdio do mundo, vestibulo de vidro onde poderiam caber vinte instalações iguais à de Méliès.

Victorin Jasset, antigo organizador de pantomimas de grandes proporções no Hipódromo, depois de *Rêves d'un Fumeur d'Opium* (Sonhos de um Fumador de Ópio), colaborou com Alice Guy em *Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo*, filme destinado a fazer concorrência à Paixão, de Pathé. Jasset aliou o estúdio aos cenários naturais de Fontainebleau. Foi uma obra suntuosa e sem ingenuidade, inspirada pelas aquarelas acadêmicas de James Tissot, laureado do Salão de Arte.

Em desacôrdo com Léon Gaumont, Jasset associou-se a Georges Hatot para produzir sem êxito filmes em Marselha. Quando Alice Guy deixou os Studios Gaumont, Louis Feuillade passou a ser o seu diretor artístico.

Esse meridional culto e meticuloso trabalhava no jornal *La Croix*, quando o acaso o fez escrever roteiros. Abordando mais tarde a encenação, ele dirigiu filmes de todos os gêneros, exceto a mágica, já fora de moda em 1906. Seus primeiros êxitos foram filmes de truques, porque, seguindo o exemplo inglês, ele os filmou sistematicamente ao ar livre. Assim, ele preparava o desaparecimento do gênero, integrando-o ao filme cômico. Criou também uma comédia psicológica derivada da comédia ligeira, que continha um elemento de sátira social muitas vezes dirigida contra os empregados ou os operários grevistas.

Gaumont, que demorou mais do que o seu principal competidor a substituir a venda dos filmes pelo aluguel, foi o principal beneficiado com o "golpe de Estado" de Pathé e precisou intensificar sua produção, contratando para isso Etienne Arnaud, Emile Cohl, Jean Durand e outros.

Uma economia severa orientou a gestão dos Studios Gaumont. Porém não faltavam capitais à sociedade. Ela era apoiada pelo poderoso Banco Suíço e Francês (hoje *Crédit Industriel et Commercial*), ligado à grande indústria suíço-alsaciana e ao grupo Azaria, de indústrias elétricas. A empresa pôde assim, apesar de um pequeno déficit, atravessar a crise de 1907-1908, sem interromper um desenvolvimento internacional baseado na imitação dos métodos de Vincennes.

Outro setor da alta finança apoiava outro rival de Pathé, a sociedade Eclipse, transformação da sucursal francesa da *Urban Trading*. A sorte da Eclipse, fundada por homens de negócios sem muitos meios, mas que dispunham de um grande trunfo — a colabo-

ração de Jasset — foi melhor ainda que a da *Urban Trading*. Três anos de tentativas haviam dado o completo domínio da sua nova profissão a esse homem culto, requintado, um tanto mórbido e que parece ter sido o primeiro em França a empregar sistematicamente uma companhia, contratada ao ano, cujos atores ele incessantemente aperfeiçoou. Dêsse modo, ele preparava o reinado dos astros.

Jasset estreou na Eclair com um golpe de mestre, com *Nick Carter*, primeiro filme policial em episódios, esboço de uma fórmula que teria grande futuro. O realizador tirara os seus heróis de brochuras populares americanas, mas improvisara os roteiros e os situava em exteriores no subúrbio parisiense. Essas séries de pequenos filmes (de cerca de cem metros) tiveram enorme êxito internacional. O ator Liabel tornou-se célebre sob o nome de Nick Carter, e para surpresa sua recebeu cartas de amor vindas dos quatro cantos do mundo. Iniciava-se uma nova era do cinema...

Pathé teve outros rivais na França: *Le Soleil*, *Le Lion*, *La Lux*, *Raleigh* et *Robert*. Nenhum deles verdadeiramente o inquietou. Mas, além da Eclair e da Gaumont, a firma de Vincennes tinha de contar com os rivais que se reforçavam por toda parte na Europa e na América.

A Inglaterra, contudo, não tardou a sofrer um eclipse: sua produção foi logo quase que aniquilada pela industrialização, porque continuava artesanal.

O iniciador do cinema britânico, William Paul, tinha perseverado, como Méliès, numa fórmula ultrapassada, e não sobreviveu à decadência do cinema feiral. Orgulhou-se com as trucagens do seu *The Motorist* (O Motorista), inclinou-se para o social em *Goaded to Anarchy* (Impelido à Anarquia). Nesse filme encontra-se a influência da revolução russa de 1905, assim como numa fita da Gaumont, atribuída a Alfred Collins, e que é a apologia dos marinheiros do *Potemkin*: *Mutinerie à Bord d'un Cuirassé Russe* (Motim a Bordo de um Encouraçado Russo).

Na Grã-Bretanha, as várias tendências são com mais frequência aperfeiçoadas do que renovadas. *La Vie de Charles Peace* (A Vida de Charles Peace), dirigido pelos feirantes Haggard, depois por seus rivais Motershaw, é, apesar do seu primitivismo, a obra-prima da ocorrência policial filmada, em virtude de sua técnica ágil e da interpretação frenética. O frenesi caracteriza ainda as fitas cômicas de Clarendon, entre as quais *Jour de Paye* (Dia de Pagamento) e *Le Bébé embarrassant* (O Bebê incômodo) anunciam Chaplin. Um jovem recolhe contra a sua vontade uma criança abandonada, joga-a fora, afoga-a, fá-la explodir num barril de pólvora. Essa crueldade infantil, que não se leva a sério, é a das *Rimas Infantis* ou de *Punch* e *Judy*.

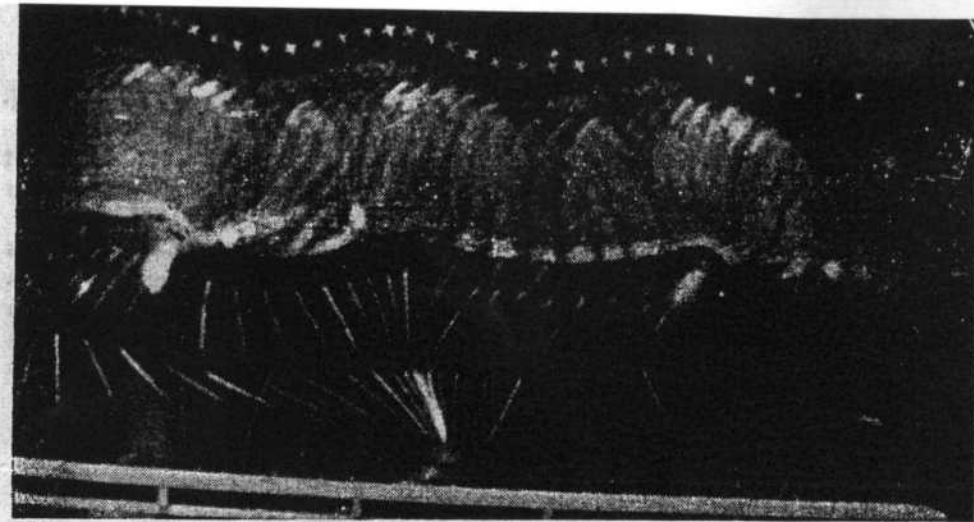
Venderam-se centenas de cópias de *Rescued by Rover* (Salva por Rover), de Hepworth, típica perseguição dramática na qual se vê um cão arrebatando uma menina da sua raptora. As vendas maciças, que são a regra na Pathé, são excepcionais do outro lado da Mancha. Hepworth é um dos únicos produtores artesãos que ultrapassou o marco de 1908. Os feirantes Haggar e Mottershaw são eliminados. Smith e Williamson tornam-se técnicos. Walturdaw, Cricks and Martin, Gaumont são mais distribuidores de filmes estrangeiros do que produtores. Resta Charles Urban, que deixara a Warwick em 1903 para constituir sua própria firma, a Urban Trading.

Esse americano que emigrara para Londres, formado na época de Lumière, não acreditava na encenação. Tomara como divisa comercial: Trazemos-lhe o mundo à sua vista e orientou o seu principal esforço para a atualidade e a grande reportagem. Os seus repórteres sulcaram mares e continentes: Ormiston-Smith, Rosenthal, George Rogers, Rider Noble, H. M. Thoma, o francês Mesguich, que filmou as primeiras cenas da revolução russa de 1905, antes de empreender a volta ao mundo. Enfim, a firma apresentou em um "music-hall" de Londres a primeira grande série de filmes científicos, *Le Monde invisible* (O Mundo Invisível), do professor Martin Duncan.

Charles Urban teve como rival Baker, da Warwick, cuja divisa era: Baker está sempre onde alguma coisa acontece. Esse cinegrafista audacioso realizava prodígios técnicos, como a revelação, no vagão especial que o reconduzia a Londres, das cenas que acabara de filmar no grande prêmio hípico de Liverpool.

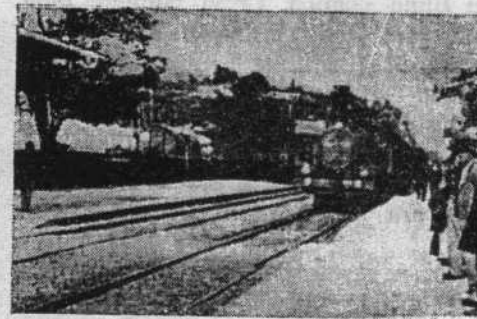
Pathé não permitiu que o empreendedor Urban o deixasse para trás. Contratou o doutor Comandon para realizar filmes científicos, que ofuscaram os de Martin Duncan. Substituiu as ingênuas atualidades reconstituídas, realizadas em subúrbio por Zecca ou Nonguet, pelos filmes que os seus correspondentes lhe enviaram do mundo inteiro. Essa produção em breve alimentou em Paris um cinema especializado, o *Pathé Journal*, cujos programas, a partir de 1908, foram distribuídos por toda parte. Nascera o primeiro jornal filmado... Pathé vencera Urban, que se dedicou a outras atividades. Com Smith, que lhe forneceu um novo processo, o *Kinemacolor* e Williamson, que fabricou para ele aparelhos e equipamento, lançou-se em nova aventura. O cinema em cores naturais fez a sua sensacional estréia com *Durbar de Dehli* (Durbar de Dehli).

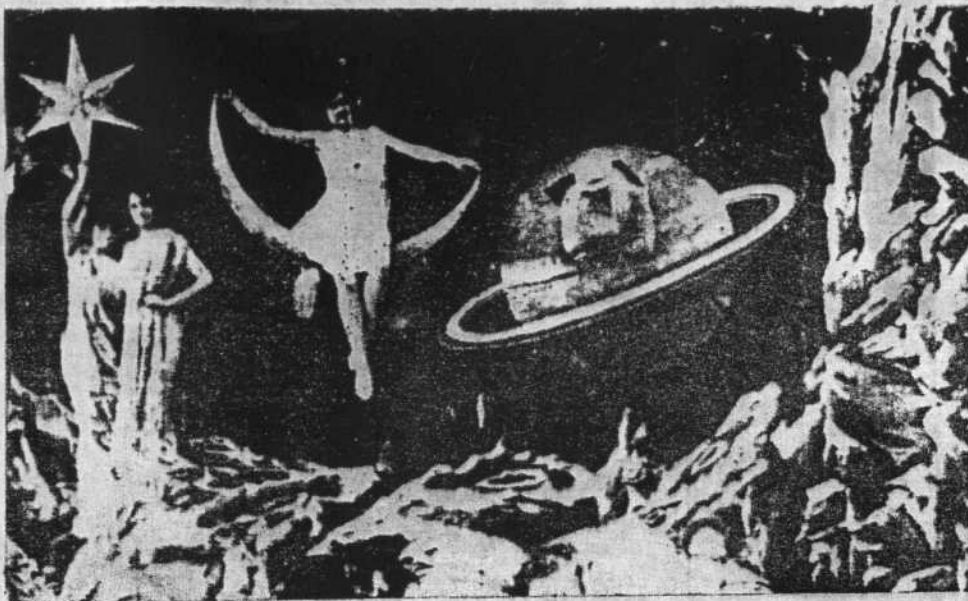
Para essa iniciativa, Urban havia cedido as suas sucursais londrinas, parisienses, alemãs e americanas a uma sociedade de domínio francês, a Eclipse, que não teve o vigor da Urban Trading.



1 — A Marcha do Homem (*La Marche de L'homme*) — MAREY, por volta de 1887 — Uma centena de fotografias de um homem vestido de preto, sobrepostas numa mesma placa, decompõem o movimento num estranho gráfico.

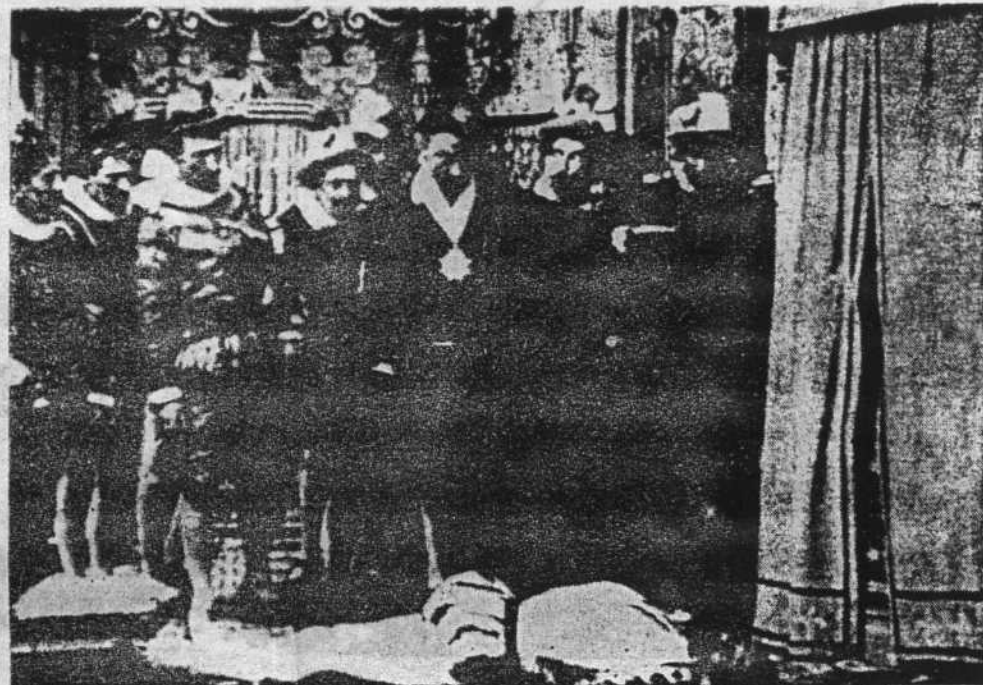
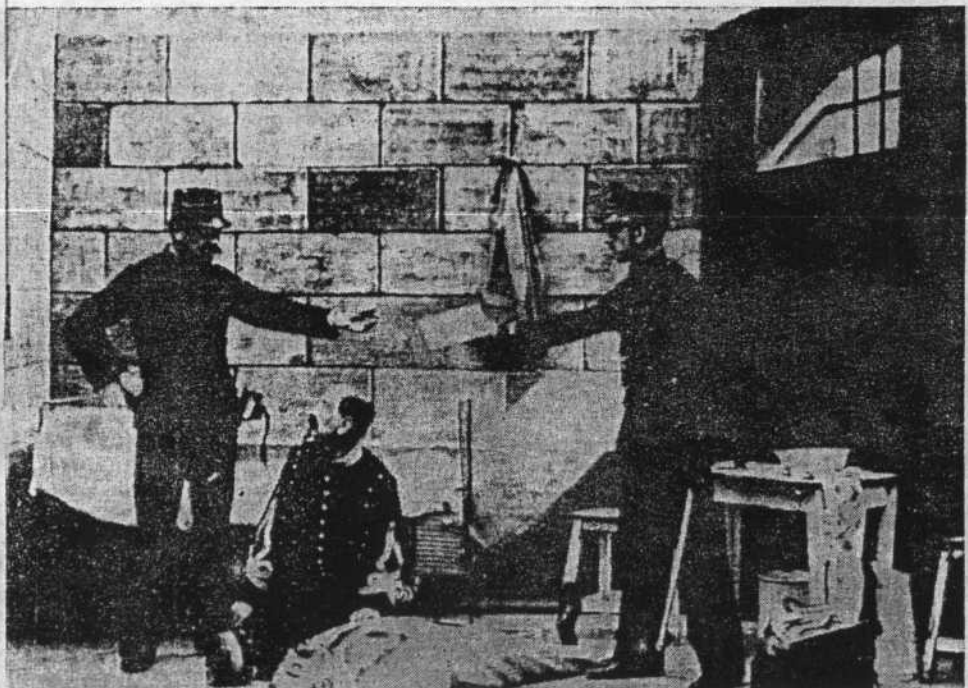
2 — A Chegada de um Trem na Estação (*L'Arrivée d'un Train en Gare*) — LOUIS LUMIÈRE, 1895 — A profundidade do campo transforma um mesmo plano, como é mostrado nestas quatro fotografias.





— Viagem à Lua (*Le Voyage dans la Lune*) MÉLIÈS, 1902 — Exploradores da lua sonham com outros astros. Toda a imaginação ingênua e encantadora de Júlio Verne do Cinema.

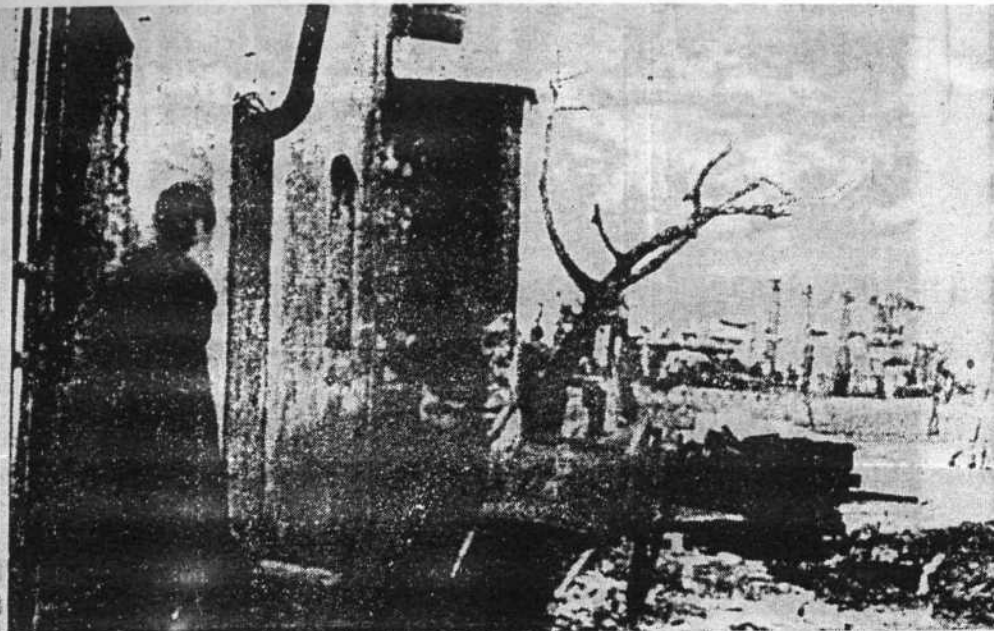
— O Caso Dreyfus (*L'Affaire Dreyfus*) MÉLIÈS, 1899 — O suicídio do Coronel Henry reconstituído com um realismo minucioso nas telas pintadas do estúdio de Montreuil.



5 — O Assassinato do Duque de Guise (*L'Assassinat du Duc de Guise*) — LE BARGY e CALMETTES, 1908 — "Morto ele é ainda maior que vivo", representa LE BARGY sobre o cadáver do duque (ALBERT LAMBERT).

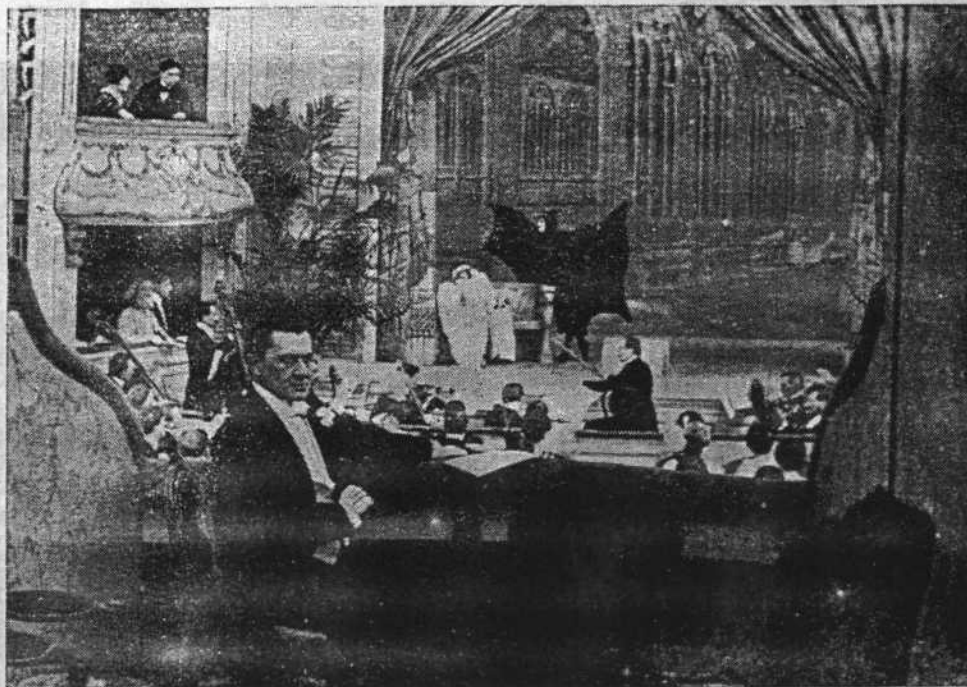
6 — A Paixão (*La Passion*) — ZECCA e NONGUET, 1903 — O sucesso destes quadros ingênuos do estilo do Santo-Suplício abrirá caminho para o filme de arte.





7 — *Zigomar (Zigomar)* — JASSET, 1911 — A grandeza trágica dos subúrbios operários pintada por JASSET, como o será mais tarde por VIGO e CARNÉ.

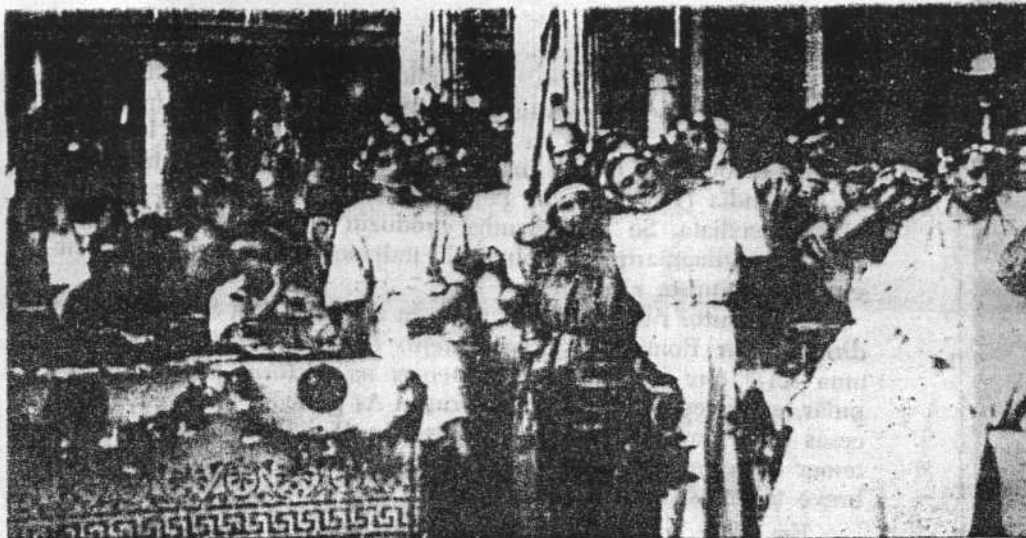
8 — *Os Vampiros (Les Vampires)* FEUILLADE, 1915 — Num filme seriado líricamente extravagante, enquanto que Irma Vep (MUSIDORA) começa a voar, o Grande Vampiro (JEAN AYME) prepara seus crimes.



9 — Filme de MAX LINDER (por volta de 1910) — O grande cômico aliava a observação psicológica e a análise dos costumes às mais bizarras situações.

10 — *Perdidos nas Trevas (Sperduti nel Buio)* — NINO MARTOGLIO, 1914 — GIOVANNI GRASSO numa cena de *Sperduti nel Buio*, a primeira obra-prima do realismo italiano.





11 — Quo Vadis? (Quo Vadis?) — GUAZZONI, 1913 — Depois do sucesso de Os Últimos Dias de Pompéia (1908), Quo Vadis? acabou de dar livre curso à orgia romana no cinema italiano.

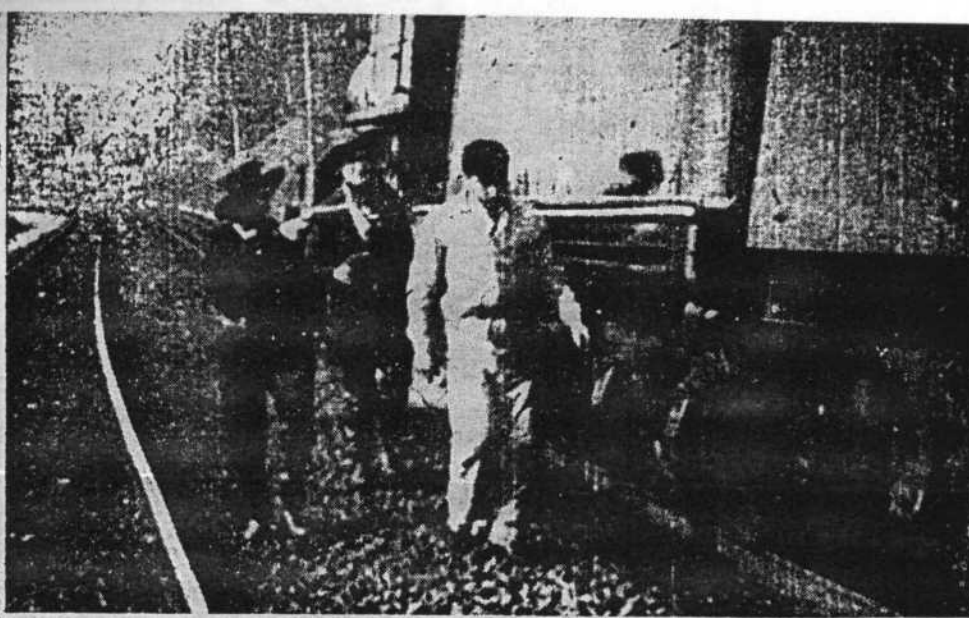
12 — Cabiria (Cabiria) — PASTRONE, 1914 — Frente a grandes cenários cartagineses, MACISTE (BARTOLOMEU PAGANO), imagem da força invencível, ideal do futuro Duce.



13 — O Evangelista (Evangelienanden) — HOLGER MADSEN, 1915 — Com o grande ator PSILANDER e a técnica refinada de HOLGER MADSEN, o cinema dinamarquês atingiu seu apogeu.

14 — À Beira do Abismo (Afgrunden) — URBAN GAD, 1910 — ASTA NIELSEN (A Duse do Norte) e ROBERT DINESEN, num dos primeiros triunfos do cinema dinamarquês.





15 — O Assalto do Grande Trem (*Great Train Robbery*) — E. S. PORTER, 1903 — Com uma técnica vinda da escola inglesa, os primitivos americanos realizam os primeiros filmes do Far-West.

16 — Um dos primeiros filmes de W. S. HART — por volta de 1915 — THOMAS INCE, GARDNER SULLIVAN e o seu principal intérprete WILLIAM S. HART elevam o Western à altura de uma grande arte.



A concorrência inglesa não podia mais inquietar Pathé. Contudo, ele via nascerem rivais em outros países. As primeiras realizações no Japão (1903), na China (1908), na Espanha (1902), na Tcheco-Eslováquia (1908), na Polônia (1908), na Holanda (1906), na Finlândia (1908) ou em Portugal (1908) tiveram pouca importância imediata. Se a Alemanha produziu poucos filmes, os cinemas russo, dinamarquês e sobretudo italiano iam começar uma marcha de conquista rápida.

O produtor russo Drankov estreara em 1908 com *Stenka Razin*, dirigido por Romachkov, com roteiro de Gontcharov. Começava uma série que buscou os seus temas na história e na vida popular, e em seguida na literatura russa. As posições financeiras francesas eram bastante sólidas na Rússia e Pathé não tinha muito a temer desse jovem rival que nascia. Mas o cinema dinamarquês em breve tornou-se uma ameaça.

Em 1906, um antigo feirante, Ole Olsen, havia formado uma pequena sociedade de produção, a Nordisk. Um de seus primeiros filmes foi uma atualidade reconstituída, *La Chasse au Lion* (A Caça do Leão). Uma fera verdadeira, já aposentada, foi morta durante a caça organizada numa praia decorada com palmeiras artificiais. O público assistia em seguida ao seu desmembramento, muito cruel e realista. Viggo Larsen, o ator que dirigira e interpretara essa façanha, dedicou-se em seguida aos dramas históricos ou mundanos e provavelmente dirigiu *La Traite des Blanches* (O Tráfico de Brancas), primeiro filme dinamarquês cujo êxito ultrapassou as fronteiras, assegurando para a produção nacional grande mercado nos países escandinavos, na Alemanha e na Europa central, onde o cinema italiano também conquistava posições.

Filoteo Alberini fôra o primeiro italiano a tirar patente, em 1896, de um aparelho de filmagem. Dirigiu uma primeira realização com muitos figurantes em 1905, *La Presa di Roma* (A Tomada de Roma), reconstituindo os acontecimentos de 1870. A pequena sociedade que ele fundou obteve grandes lucros com as imagens de *Terremoto di Messina* (O Terremoto de Messina) e passou a chamar-se Cines.

A Itália, que não tinha qualquer tradição cinematográfica, atraiu por meio de bons contratos os especialistas franceses. Foi o caso de Gaston Velle, subtraído à Pathé, e de uma equipe de decoradores e cinegrafistas que refizeram em Roma fitas ainda inéditas realizadas oito dias antes em Vincennes.

A Itala tirava da Pathé o comico André Deed e a Ambrosio contratava Lépine, sucessor de Velle, o qual Pathé, furioso, mandou prender, acusando-o de ter levado "segredos de fabricação".

Ambrosio, antigo fotógrafo que se tornou cinegrafista, realizou o primeiro golpe de mestre do cinema italiano com *gli ultimi giorni di Pompei* (Os Últimos Dias de Pompéia), que lançou a nova escola nas grandes encenações romanas, nos assuntos nobres, nas adaptações de Shakespeare, Dante e Dumas pai.

Também a América do Norte despertava. Edison, que detivera no país durante muito tempo o monopólio da encenação, contrapara copiosamente os seus rivais europeus. Quando as leis dos direitos autorais vieram impedir-lhe esse procedimento, ele substituiu a contrafação pela cópia com modificações, ao modo de Zecca. Edwin S. Porter, antigo cinegrafista de atualidades, tornou-se o diretor do estúdio.

Esse realizador, único a produzir nos Estados Unidos obras de mérito, não é, entretanto, o inventor do filme narrativo, criado por Méliès, nem da montagem, inventada pelos ingleses, tampouco das ações paralelas ou do cinema social. O seu célebre *The Life of an American Fireman* (Vida de um Bombeiro Americano), filme inábil e muito primitivo, parece decalcar um filme de Williamson, este por sua vez longinquamente inspirado por Louis Lumière.

O argumento de *The Great Train Robbery* (O Grande Roubo do Trem), que retomava e transformava um assunto de Mottershaw, tem mais originalidade. A decupagem desse filme é menos evoluída do que a de G. A. Smith ou a de Alfred Collins, mas a obra introduz no cinema uma atmosfera nova: o "Far West". Porter apresentava essa ocorrência como atualidade reconstituída, o que o fez (pelo menos nas seqüências ao ar livre) infringir as regras teatrais observadas por Méliès. Seguindo a via aberta pelos ingleses e já percorrida por Zecca, ele utilizou certos truques como técnica: a máscara, desempenhando o papel das atuais transparências e panorâmicas, revela um grupo de interesse dramático (os cavalos nos quais os bandidos vão fugir). Porter recaiu numa completa servidão ao teatro em *Night before Christmas* (Noite de Natal) *Uncle Tom's Cabin* (A Cabana do Pai Tomás), fiéis à estética de Méliès.

O seu *Rarebit Fiend* (O Fanático das Torradas com Queijo) inspira-se em parte no argumento e nas trucagens de *Amant de la Lune* (Namorado da Lua), de Zecca; o seu *The Kleptomaniac* (O Cleptomaniaco) inspira-se nos filmes "sociais" ingleses. A personalidade de Porter foi muito maleável.

O esforço primitivo da *Biograph*, menos estudado pelos historiadores americanos que o de Porter, parece ter tido uma importância pelo menos igual. Mac Cutcherson precedeu Méliès por uma adaptação de *Vingte Mille Lieues sous les Mers* (Vinte Mil Léguas Submarinas), realizou um *The Ex-Convict* (Ex-Prisionário), que Porter copiou, realizou vários filmes de "Far West" e fez a persegui-

ção cômica passar por uma evolução definitiva com *Personal* (Anúncios Matrimoniais), inspirado pela Inglaterra, porém imitado em França (*Dix Femmes pour un Mari*).

As pesquisas mais originais do período primitivo americano foram as da *Vitagraph*. A companhia era dirigida por Stuart Blackton, que foi durante muito tempo o único encenador da firma. Em 1905, depois do êxito de *Raffles*, a *Vitagraph* construiu um grande estúdio, onde vários realizadores logo trabalharam simultaneamente. Blackton assumiu a direção artística e os empregou como executantes. Sob o seu impulso, a *Vitagraph* empreendeu a filmagem, ao mesmo tempo que a Itália, das principais peças de Shakespeare. O resultado parece ter sido barroco. Em 1908, Blackton empreendia um esforço original com uma série famosa, que deu origem ao verdadeiro desenvolvimento artístico do cinema americano: as *cenas da vida real*.

Victorin Jasset, em artigo publicado quatro anos depois do início dessa série, notou que até o momento a produção americana fôra composta por "filmes informes, de má qualidade fotográfica, mal interpretados, cujos personagens não tinham pernas, cujos argumentos eram incompreensíveis e ridículos", que o teatro de Shakespeare "fôra desencaminhado pelos Yankees", e que somente os filmes de "cowboys" tinham tido êxito, em virtude de sua cor local autêntica. Porém com as *Cenas da Vida Real*, "surgiram obras-primas, impondo-se não só aos artistas como ao grande público". No plano técnico, elas impuseram nos estúdios franceses o emprêgo sistemático dos planos aproximados, chamados em sua honra de *planos americanos*. Nessas *Cenas da Vida Real*, admirou-se também a interpretação sóbria dos artistas — que pela primeira vez constituíam uma companhia — e os argumentos que "evitavam efeitos conhecidos e lances teatrais, procurando aproximar-se da vida real, ao mesmo tempo apresentando um final feliz".

A *Vitagraph* preparava também o êxito de Griffith e parece ter aberto caminho para uma utilização racional da montagem, técnica primitivamente criada na Inglaterra.

Como a *Vitagraph*, Edison e a *Biograph*, raviavam construído estúdios em Nova Iorque. A *Selig* imitara-os em Chicago, ao passo que a *Essanay* especializava-se em filmes de "Far West".

As companhias partiam em expedições para filmar em cenários naturais. Começaram por explorar o subúrbio de Nova Iorque ou Chicago, mas logo chegaram até a Flórida, o Lago Salgado, as Montanhas Rochosas e até mesmo à Califórnia...

A Europa, orgulhosa de sua força, menosprezava e ignorava as cavalgadas desses pioneiros.

CAPÍTULO VII

O IMPULSO DA EXIBIÇÃO E DO FILME DE ARTE

Em 1902, o número total de lugares nos cinemas fixos do mundo inteiro era provavelmente inferior ao das poltronas do cinema **Gaumont Palace** mas, nas feiras e quermesses, o novo espetáculo estava em pleno desenvolvimento.

Após os anos difíceis do fim do século, em que fôra necessário procurar nas pequenas cidades ou nos campos os apreciadores daquelas peças curiosas, o público adquirira gosto pelos filmes. Em 1900, os cafés-concêrto novaiorquinos, para enfrentar uma greve de artistas, transformaram-se por algumas semanas em cinemas, com um êxito que não puderam prolongar, por falta de programas.

As exhibições feirais, sendo temporárias, não tinham as mesmas exigências. Diante do entusiasmo do público, os homens-tronco, os domadores, os museus de cêra, os palácios da eletricidade, os lutadores, que se haviam servido dos filmes como atração à porta das barracas, transformaram os seus estabelecimentos em cinemas. Esse movimento, iniciado na Inglaterra, logo se tornou irresistível nos Estados Unidos, na França e em toda a Europa continental.

Algumas barracas abrigavam várias centenas de espectadores, de pé ou sentados nos bancos de veludo vermelho dos "camarotes". O fonógrafo substituíu a orquestra e um apregoador comentava os filmes.

O feirante, ambulante por definição, podia contentar-se para os seus programas com mil ou dois mil metros de filmes, dos quais era proprietário. Seus empreendimentos mantiveram-se sempre exclusivamente artesanais e familiares, mesmo no caso de grandes cinemas.

Na Inglaterra, cada aglomeração industrial tinha os seus **Music-halls**, correspondentes aos Cafés-concêrto franceses, aos **Vaudevilles** ou aos **Smoking Concerts** americanos. Os filmes figuraram cedo no programa dos **Music-halls**. Grande parte dessas salas estavam agrupadas em circuitos (como o circuito Moss), propriedades de impor-

tantes grupos financeiros. E os **Music-halls**, depois das barracas feirais, tenderam a transformar-se em cinemas. A Inglaterra foi a primeira a possuir um grande número de salas de exibição, mas foi rapidamente suplantada pelos Estados Unidos.

Em 1905, em Pittsburg, capital do distrito mineiro da Pensilvânia, Harry P. Davis e John P. Harris, empreiteiros de espetáculos e agentes imobiliários, alugaram uma pequena loja em um bairro popular, para aí apresentar **The Great Train Robbery**. Esse cinema, logo assediado pelo público operário, teve de apresentar sessões corridas das oito horas da manhã até a meia-noite, com sessões de cerca de meia hora.

Essa loja de Pittsburg teve para o cinema uma importância comparável à da pepita que John Sutter descobriu em 1847, perto de São Francisco. Foi o sinal não para uma corrida em busca do ouro, mas para uma corrida em busca do níquel.

Níquel é o nome que designa nos Estados Unidos a moeda de cinco centavos, preço módico de entrada dos cinemas. Quando, depois do êxito de Pittsburg, essas iniciativas se multiplicaram, foram chamadas **Nickel Odeons**. Essas "lojas barateiras" do espetáculo tinham adotado um preço de entrada muito baixo, mas logo obtiveram lucros enormes, para um capital investido muito pequeno. Os ganhos semanais de uma sala bastavam, em muitos casos, para financiar a abertura de um novo estabelecimento.

Os **Nickel Odeons** recrutavam sua clientela nas camadas mais pobres da população, e principalmente entre os imigrantes, que desembarcavam nos Estados Unidos num ritmo anual superior a um milhão. A ignorância da língua inglesa interditava o teatro a essas multidões vindas na maior parte da Europa central e que assediaram primeiro os **Vaudevilles**, os **Smoking Concerts** e as **Penny Arcades**. Estas, chamadas na França, **Kermesses**, são lojas onde se reúnem todas as variedades de aparelhos que funcionam com moedas: fonógrafos, eletrizadores, cartomantes automáticas etc.

As **Penny Arcades** e os **Vaudevilles** já estavam agrupados em circuitos frequentemente dirigidos por emigrantes recentes. Transformaram-se em **Nickel Odeons**, cujas cadeias imitaram as famosas "Chain Stores" de Woolworth, bazares onde se vendiam artigos a cinco e dez centavos. As cifras dos lucros permitiram a certos empreiteiros abrir um ou dois novos cinemas por mês. Com essa "bola de neve", desde 1908, algumas das cadeias de **Nickel Odeons** reuniram uma centena de estabelecimentos. Seus proprietários, os Fox, os Laemmle, os Zukor, os Loew, constituíam uma potência.

As carreiras desses magnatas do **Nickel Odeon** têm traços idênticos. Um deles, Carl Laemmle, era emigrante alemão. Trabalhara durante vinte anos em uma empresa modesta de confecções em

Oshkosh (Wisconsin) sem ter podido, aos quarenta anos, economizar mais do que alguns milhares de dólares. Antes de se estabelecer por conta própria, passou várias semanas em Chicago a fim de procurar um negócio rendoso, e ficou impressionado com as longas filas dos Nickel Odeons. Depois de minuciosa investigação sobre frequência, local, programas, receita e lucros, esse homem circunspecto decidiu tornar-se o Woolworth dos Nickel Odeons. Com efeito, isso aconteceu quatro anos mais tarde.

Se a escolha do cinema foi menos estudada por Fox, foi de maneira idêntica que ele fez a fortuna desse tintureiro que se tornou palhaço após ter feito bancarrota, do lojista Marcus Loew, proprietário de Penny Arcades, do húngaro Zukor, antigo mercador de peles de coelho estabelecido como peleiro, e dos quatro irmãos Warner, consertadores de bicicleta que se haviam estabelecido em Newcastle (Pensilvânia) ao desembarcarem de sua Polônia natal.

Os Estados Unidos, que não contavam mais de dez cinemas no começo de 1905, possuíam já perto de seis mil no fim de 1909 — e o número atual de cinemas americanos não passa muito de quinze mil. No domínio da exibição, a supremacia americana foi portanto esmagadora. Para dez cópias de um filme francês vendidas em nosso território, um produtor parisiense escoava duzentas para a América do Norte e outras cinquenta para o resto do mundo. A supremacia francesa repousava em bases frágeis.

Pathé empenhava-se, contudo, em desenvolver a exibição. Para ele, Brézillon, antigo proprietário de café, transformava em cinema numerosos teatros ou cassinos. Se a estrutura social de um país na sua maior parte camponês limitava as possibilidades de desenvolvimento na França, o atraso da exibição na Alemanha, então o país mais industrializado da Europa, o qual persistiu até depois de 1914, é menos explicável, pois que países pobres como a Rússia ou a Itália viam multiplicarem-se os cinemas.

Em 1908, o público internacional era bastante numeroso e permitiu que a produção de vários países passasse de artesanato a indústria. A Finança interessava-se pelo cinema, gigantescas combinações americanas ou européias iam formar-se e impor-se.

A corrida em busca do níquel havia tirado os produtores americanos do marasmo em que a guerra das patentes os lançara. Esta, entretanto, não terminara. Os advogados de Edison redobramos os processos e obtiveram em outubro de 1907, em Chicago, um julgamento que praticamente tornava impossível a exibição de um filme sem que suas patentes fossem violadas.

Inquietos os produtores, aceitaram as condições de Gilmore, temível diretor comercial da *Compagnie Edison*, formando sob sua égide um verdadeiro cartel.

A velha rival de Edison, a *Biograph*, logo obrigou o seu adversário a associá-la a essa combinação, da qual participaram oito grandes companhias americanas: *Biograph*, *Edison*, *Vitagraph*, *Essanay*, o importador e distribuidor *George Kleiner*, *Lubin*, *Selig* e *Kalem*. Além disso, *Pathé* e *Méliès*, únicos produtores estrangeiros, participavam dessa empresa dirigida pelo dinâmico *Jeremiah P. Kennedy*, diretor da *Biograph*.

Pathé concordara em pagar uma quantia a Edison para cada filme seu vendido nos Estados Unidos, taxa essa que, segundo ele, deveria garantir-lhe a eliminação de todos os seus concorrentes não americanos, exceto o inofensivo *Méliès*.

Pela boca do advogado de Edison, *Frank L. Dyer*, o *Truste*, como o chamavam os seus inimigos, de fato impusera ao cinema dos Estados Unidos uma condição draconiana: cada produtor filiado devia pagar meio centavo por pé de película copiada ou impressiada. Cada distribuidor pagava uma licença anual de cinco mil dólares e cada exibidor estava sujeito a uma contribuição de cinco dólares semanais. Esses pagamentos, que logo trouxeram ao *truste* um milhão de dólares por semana, baseavam-se sobretudo nas descobertas feitas nos laboratórios Edison, entre 1889 e 1894, as quais haviam custado menos de vinte mil dólares.

Em troca de suas cotizações, os produtores recebiam um monopólio e vantagens certas. O distribuidor e o exibidor contentavam-se com a promessa de serem defendidos em eventuais processos. A combinação de *Dyer* estruturava-se sobre uma ficção legal, e não sobre o monopólio de fabricação e de fornecimento. Era, pois, frágil.

O rei da película virgem, *Charles Eastman*, prometeu no entanto uma concessão exclusiva dos seus filmes aos membros do *truste Edison*. Porém cessar a venda livre da película, seria dar oportunidade às empresas rivais como *AnSCO*. *Eastman* tinha pois interesse em que se desenvolvesse no cinema a livre concorrência, que o monopólio pretendia matar. Edison pensava, por exemplo, em reduzir o número dos alugadores e concentrar os poderes destes em suas mãos, enquanto *Eastman*, ao contrário, tinha interesse em que se multiplicassem os alugadores, as cópias e a metragem de película vendida.

Eastman voltava-se também para a Europa, centro de produção naquele momento superior aos Estados Unidos. No velho como no novo continente, o cinema encontrava-se em plena crise de crescimento. Uma crise econômica breve mas profunda (1907-1908) privava a gente pobre de recursos e jogava à rua os desempregados: o cinema, o luxo do povo, ressentia-se de toda depressão. Os grandes produtores queriam reduzir o acúmulo do mercado, limitando

por estrita regulamentação o tempo de uso das cópias. Outros falavam em tornar obrigatória a locação, o que condenaria à morte o cinema feiral.

A constituição do truste americano abalara profundamente a Europa. A associação dos produtores ingleses lançou um apêlo e, durante um ano, realizaram-se assembléias preparatórias em Paris, centro da indústria. Aos poucos, o caso americano ficou em segundo plano, passando-se a insistir na destruição rápida dos filmes em exibição. Essa proposta servia aos interesses de Eastman, que anunciou sua presença no congresso a realizar-se a 2 de fevereiro em Paris, presidido pelo amável e sorridente Georges Méliès. Charles Pathé, tendo aparentemente aderido à última hora ao projeto, participou do congresso com todos os fabricantes europeus: ingleses, alemães, italianos, russos e dinamarqueses. Os americanos contentaram-se em enviar um observador.

As cinquenta sociedades representadas estavam estabelecidas em países nos quais a evolução da crise ou da economia era diferente. Determinada providência, excelente para a Inglaterra — país de exibição desenvolvida e produção rudimentar — podia ser péssima para Dinamarca, onde a situação era inversa. Eastman prometeu ao cartel, caso se formasse, a exclusividade de sua película. A ameaça implícita de tal promessa acarretou certas hesitações. Houve acôrdo em torno de um texto um pouco vago, cuja única disposição precisa visava a suprimir a venda.

Com essa notícia, os feirantes aumentaram os seus protestos; falaram em convocar um congresso mundial dos exibidores e constituíram um fundo internacional de luta contra o Truste, para o qual reuniram cento e dez francos. Mas antes que pudessem agir, Pathé, por uma carta insolente e breve dirigida a Méliès, anunciou a sua retirada da combinação, que desmoronou.

Nos bastidores do congresso desenrolara-se um verdadeiro drama de negócios, Eastman viera também à Europa para informar-se sobre a película não inflamável de acetato que o cartel alemão da química acabava de preparar. Uma campanha de imprensa poderia bastar para impor, por ordem da polícia, os filmes não inflamáveis, e eliminar a Kodak, que não acreditara no futuro destes. O cartel alemão, ligado a sua velha rival Anso, detinha o monopólio das matérias-primas.

Em Paris, o industrial de Rochester soube que o seu principal cliente, Charles Pathé, ia abrir uma fábrica de películas virgens não inflamáveis.

Eastman mandol reunir especialmente o conselho de administração de Vincennes, lançando-lhe as mais terríveis ameaças. O grupo Neyret tremeu, esteve a ponto de ceder, porém Charles Pathé

reergueu os ânimos abatidos, ameaçando fundar uma empresa rival. Trouxe uma recusa triunfante a Eastman, que replicou cortando todo fornecimento de película. Pathé não se deixou intimidar nem desencorajar e todas as vantagens conquistadas por Eastman no congresso de Paris tornaram-se ilusórias. A exclusividade de fornecimento deixava de ser uma vantagem para Kodak, comportando doravante graves riscos.

Eastman consultou então o maior advogado comercial parisiense, Raymond Poincaré, o qual lhe informou que a cláusula do monopólio infringia as disposições do código civil contra o açambarcamento. George Eastman demitiu-se do congresso, que mereceu o cognome de Congresso dos Tolos. A produção europeia recaiu em sua anarquia, ou melhor, na livre concorrência. Cada qual procurou um meio de sair da crise. E muitos, vendo a solução na conquista de um novo público, lançaram-se ao filme de arte.

Em 1907-1908, muitas pessoas julgavam o cinema prestes a morrer. Salas escuras fechavam-se e iam à falência. A crise do assunto era em parte responsável por essa decadência.

O cinema mal sabia contar uma história, quando se lançou na psicologia, nas intrigas complexas, nos assuntos tirados da história ou do repertório teatral e literário. Atamancavam-se êsses elementos em dez minutos de espetáculo com meios pobres e uma linguagem cinematográfica primitiva. Na época escrevia-se que a mania da imitação aumentava o cansaço do público com as "correrias desenfreadas de amas, estropiados e polícias" e os "melodramas-relâmpago nos quais a condessa se casa, seu bebê desaparece, ela se atira à água, é salva por um saboiano barbudo e, passados dezoito anos, encontra a filha, que reconhece pelo monograma da roupa."

O cinema não tinha imaginação. Pagavam-se algumas moedas de cem centimos por um roteiro, a escritores sem glória, jornalistas desempregados, antigos atores ou vagos publicistas. Como êles plagiassem os temas célebres, preconizou-se naturalmente que se recorresse ao repertório. O cinema buscou no teatro e na literatura temas nobres, para sair de um círculo vicioso e atrair às salas de projeção um público mais rico que o das barracas das feiras e quermesses.

Esse movimento, que se delineia depois de 1906, é estimulado pela vitória de *La Passion*, de Pathé. Filmam-se na Itália *Gli Ultimi Giorni di Pompei*, nos Estados Unidos Shakespeare e *Néron brûlant Rome*, na Dinamarca *La Dame aux Camélias*. Pathé funda a Sociedade Cinematográfica dos Autores (S.C.A.G.L.).

Mas a tentativa mais característica foi a do Filme de Arte, pequena sociedade de produção fundada pelos irmãos Lafitte e li-

gada a um grande circuito de exibição, o dos Cinemas Halls, que logo malogrou.

Os irmãos Lafitte encomendaram roteiros originais aos maiores escritores franceses: Anatole France, Jules Lemaitre, Lavedan, Richepin, Sardou, Rostand etc. Contrataram como intérpretes as celebridades da "Comédie Française": Mounet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sarah Bernhardt etc. Obtiveram também a colaboração dos melhores cenógrafos e músicos.

O anonimato fôra a regra no cinema primitivo; com o filme de arte começava o reinado dos astros, indispensáveis para conquistar o público dos teatros elegantes.

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 Lafitte 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* (O Assassinato do Duque de Guise), dirigido por Le Bargy e Calmettes, com argumento de Lavedan, música de Saint-Saëns 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 mui 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 a sua companhia gestos lentos, medidos, expressivos. E a quase imobilidade que por momento adotou contrasta com a agitação das 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 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.

Esse primeiro êxito do filme de arte foi único. *Le Retour d'Ulysse* (A Volta de Ulisses), inspirado em Jules Lemaitre, foi pomposo. O roteiro de Edmond Rostand, escrito em versos alexandri-

nos, foi grotesco, e o novo filme de Lavedan, *Le Remords de Judas* (O Remorso de Judas), fracassou.

Pathé aceitara a exclusividade do filme de arte para melhor asfixiá-lo. Seis meses após a fundação da sociedade seus cofres estavam vazios. Le Bargy retirou-se da tela, deixando o lugar ao ator de "vaudeville", Gavault. "O negócio conservou apenas o nome de filme de arte, voltando a ser um negócio comercial comum, com marca conhecida." (Jasset).

A revolução iniciada pelo Duc de Guise continuou, entretanto, na França, onde Pathé, Gaumont e Eclair empreenderam suas séries de arte. Seus realizadores e intérpretes, Pouctal, Capellani, Armand Bour, Chautard, Maurice Tourneur, Mévisto, Firmin Gémier, Henri Krauss etc. tinham sido na maioria formados, diretamente ou não, por André Antoine, cujo Teatro Livre imprimia, por volta de 1890, uma nova corrente à encenação, aplicando as teorias enunciadas por Zola em seu livro "O Naturalismo no Teatro".

Entre 1916 e 1924, Antoine, que exercera considerável influência internacional, realizaria vários filmes: *Les Frères Corses* (Os Irmãos Corsos, 1916; *Le Coupable* (O Culpado, 1917; *Les Travailleurs de la Mer* (Os Homens do Mar, 1918; *Mademoiselle de la Seglière*, 1919; *La Terre* (A Terra), 1921; *L'Arlésienne* (A Arlesiana), 1922. Todos eles adaptavam autores conhecidos (Alexandre Dumas pai, François Coppé, Victor Hugo, Jules Sandeau, Emile Zola, Alphonse Daudet), e eram interpretados por atores célebres, mas Antoine, transpondo para a tela as suas teorias teatrais, pretendeu recorrer a atores não profissionais e, muito sistematicamente, aos cenários naturais, tanto nos interiores como nos exteriores. Bem compreendidas, suas teorias e realizações poderiam ter levado o cinema francês a uma espécie de neo-realismo, a uma corrente antagônica à do filme de arte, a despeito do seu recurso ao repertório. Tanto mais, que ele gostava de repetir: "os astros são a morte da peça".

Porém os alunos de Antoine, que estrearam dez anos antes de suas pesquisas sobre as leis próprias do cinema, conservaram apenas as lições cênicas do mestre. Ele foi para os seus alunos, mais do que o criador do Teatro Livre, o diretor do Odeon, e suas tentativas confundiram-se com as fórmulas comerciais do filme de arte.

L'Assassinat du Duc de Guise fôra, no entanto, um acontecimento de grande alcance internacional. Após o êxito do filme, a Itália, a Dinamarca e depois a Grã-Bretanha iriam adotar seu princípio, utilizado após 1912 pelos Estados Unidos, quando Zukor retomou em Paris a fórmula: atores famosos em peças famosas (Famous Actors in Famous Plays) e lançou as bases da supremacia hollywoodiana.

CAPÍTULO VIII

EVOLUÇÃO DO CINEMA FRANCÊS ENTRE 1909 E 1914

No tempo de Lumière, o filme-relâmpago constituía a regra. *Le Voyage dans La Lune* introduziu o filme de um rôlo, cuja metragem padrão os Nickel Odeons mais tarde fixaram em trezentos metros, adotado com menos rigor pela Europa. Dêsse momento em diante, portanto, os filmes narraram em imagens histórias que duravam um quarto de hora e mais. Para tornar suas narrativas mais claras, intercalaram-se cartazes, os **letreiros**. Outrora, um apresentador comentava a projeção. Mas por volta de 1908, êsse costume tendia a desaparecer.

Essa evolução resultante da economia tornara-se possível graças à técnica. No tempo de Lumière, a cintilação cansava a vista ao fim de dois minutos. Depois de 1900, os obturadores de três pás e o melhoramento proporcionado pelas perfuratrizes aperfeiçoaram as projeções, passando a fazer-se intervalo cada quarto de hora, tempo da projeção de um rôlo. Na Europa, pelo menos, os filmes dessa extensão constituíram uma etapa; os programas já se haviam prolongado de meia hora até o tempo habitual de um espetáculo. A tendência foi portanto fazerem-se filmes tão longos quanto uma peça de teatro.

A maior duração dos programas, depois a dos filmes, tornara-se possível graças ao aluguel. Depois de 1910, a sua generalização acompanha e provoca a multiplicação das salas de projeção e Pathé, logo imitado, preparou programas semanais que projetavam de mil a dez mil metros de filmes. Para alimentar essa copiosa metragem, a firma distribuía na França numerosas marcas estrangeiras, assim como as produções de suas sucursais alemãs, americanas, italianas, inglesas ou suecas. O período 1909-1914 teve uma produção abundante, que submerge o historiador em uma maré de títulos, fotografias e roteiros, mesmo que êle limite o seu estudo exclusivamente às filiais da Pathé. A Sociedade Cinematográfica de

Autores e Homens de Letras (S.C.A.G.L.) era dirigida para Pathé por Gugenheim e Pierre Decourcelle, o copioso autor de melodramas, folhetins e romances. Sob sua direção, o realizador Albert Capellani logo adaptou o repertório dos Homens de Letras, à razão de um filme por semana. Capellani, que trabalhava em Vincennes desde 1905, aí realizara, com pesada suntuosidade, mágicas clássicas: *Le Pied de Mouton* (O Pé de Carneiro), *Le Chat Botté* (O Gato de Botas) — nova versão — *Cinderela*, *Aladim*, *Peau d'Ane*, *Don Juan* etc. e colaborara nos filmes de Boireau.

Albert Capellani estreou na S.C.A.G.L. por um golpe de mestre com *L'Homme aux Gants Blancs* (O Homem das Luvas Brancas), interpretado pelos atores Grétilat e Desfontaines. Êsse drama sombrio, no qual se misturavam apaches e gente da sociedade, peca por um roteiro sumário, mas seduz ainda hoje pela sobriedade da interpretação e da direção.

Albert Capellani especializou-se em seguida nas adaptações do repertório: *L'Arlésienne* (A Arlesiana), *Le Roi s'Amuse*, (O Rei se Diverte), *L'Assomoir*, *Le Courier de Lyon*, (O Correio de Lião), *Atalie*, *La Grève des Forgerons*, (A Greve dos Ferreiros), *Le Coup de Fusil*, (O Tiro de Espingarda)... Jules Sandeau, Victor Hugo, Jean Racine, Zola, Eugène Sue, Pierre Decourcelle, Georges Clemenceau, Balzac passaram de cambulhada por suas mãos. Podem-se ridicularizar êsses métodos, não se esquecendo porém que ainda estão em uso em Hollywood e Paris.

Estreando na S.C.A.G.L., Decourcelle associara-se a trezentos escritores, entre os primeiros e mais conhecidos, que remunerou por metro de positivo impresso, por um processo análogo ao da edição. E contratara uma companhia na qual figuravam poucos astros importantes. O teatro, dispondo então de muitos atrativos e muito dinheiro, impedia que Sarah Bernhardt ou Réjane fizessem nos estúdios algo mais que breves e desdenhosas aparições.

Alguns comediantes de menor celebridade dedicaram-se à tela, como Robinne e Alexandre, par ideal do cinema de antes da guerra, e Prince, cômico do Teatro do Palais-Royal.

Além dêsses astros do teatro, Albert Capellani empregou atores de cinema já conhecidos: seu irmão Paul Capellani, Georges Monca, Desfontaines, René Leprince, Jean Kemm... Quando a produção da S.C.A.G.L. se intensificou, alguns dêsses tornaram-se diretores.

L'Assomoir foi, em 1909, um dos primeiros êxitos de Capellani. O filme tinha oitocentos metros, ou seja, perto de três rôlos, metragem ainda inusitada, logo ultrapassada por *Les Mystères de Paris* (Os Mistérios de Paris), com mil e quinhentos metros. Em meados de 1912, Capellani e a S.C.A.G.L. atingiram o apogeu com

Les Misérables (Os Miseráveis), em quatro épocas e nove partes. O filme media no total mais de cinco mil metros, que correspondem a cinco horas de projeção. A julgar pela publicidade, custara cerca de duzentos mil francos. O seu êxito foi colossal. Desde 1912, a Pathé nunca cessou de explorar versões sucessivas do romance de Victor Hugo. Foi imitado pelos Estados Unidos, onde o filme constituiu um triunfo.

Os episódios de **Les Misérables** eram projetados separadamente. Mas alguns cinemas, reunindo-os, preenchiam a noite com o espetáculo. Após êsse êxito, Capellani dirigiu um **Germinal** de dois mil e oitocentos metros, depois **La-Clu**, extraído de Richepin, que ultrapassava duas horas de projeção.

Todavia, o prolongamento da narrativa não foi suficiente para dar a Capellani um estilo original. Em 1914, o seu **Quatre-vingt-treize** (Noventa e Três) adaptou Hugo segundo a estética do teatro fotografado, e o filme resulta numa longa série de "quadros vivos".

Na S.C.A.G.L. já se formara em torno de Albert Capellani um grupo de diretores: Georges Monca, honesto, probo, um pouco pesado; René Leprince, antigo roteirista e ator de Zecca; Desfontaines, que logo passou para a **Eclipse**; Michel Carré, cuja obra foi abundante e inteligente, depois do seu fracasso, em 1907, em **L'Enfant Prodigue**, (A Criança Pródiga), pantomima filmada.

Pathé comprava os filmes aos produtores a cinco ou dez francos o metro de negativo. Zecca fôra outrora, para tal exploração, o empreiteiro de todos os seus estúdios. Mas passara o tempo em que se podiam submeter ator e realizadores a essa espécie de sargento corso e ao seu humor variável. Em 1910, Zecca não era mais que um dos produtores da Pathé que assinava, com Leprince ou seu irmão, o fecundo roteirista Rollini, uma grande quantidade de dramas sombrios e mundanos: **La Fièvre de l'Or** (A Febre do Ouro), drama de alcance moral, **La Comtesse Noire** (A Condessa Negra), **Plus fort que la Haine** (Mais forte que o Ódio), **La Leçon du Gouffre** (A Lição Abismo), **L'Escarpolette tragique** (O Balouço Trágico), **La Jolie Bretonne** (A Bela Bretã) etc. Eram interpretados por atores brilhantes freqüentemente vindos da "Comédie Française". Madame Robinne, Alexandre e Signoret foram então para Zecca ou para os outros produtores da Pathé o "triângulo" ideal. O antigo secretário de Zecca, o impetuoso Andreani, dirigia os filmes bíblicos (mais tarde Filmes Andreani). Combinação engenhosa: a Bíblia bateu todos os recordes de edição e não exige direitos autorais. Nas vésperas da guerra, enquanto êsse pintor boêmio malogrado dirigia no Egito **La Reine de Saba** (A Rainha de Sabá) com os invariáveis Alexandre e Robinne, Pathé declarava-se pronto a

dedicar meio milhão à Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo, quarta ou quinta versão de **A Paixão**. Camille de Morlhon, Machin, Legrand, Gasnier foram igualmente produtores-realizadores da Pathé (1).

A copiosa produção dos numerosos realizadores da Pathé é hoje mal conhecida e estudada. Sua enorme acumulação de assuntos — e de película — parece ter sido relativamente fecunda até por volta de 1912, quando **Les Misérables** marcou um apogeu. Depois, a Pathé foi francamente superada pela Gaumont.

Feuillade foi o principal artesão do impulso da Gaumont no plano dos negócios. Abandonando os truques logo que passaram da moda, fez concorrência ao **Filme d'Arte** com os seus **Filmes estéticos** nos quais, afirmava a publicidade: "Conseguimos produzir uma impressão de pura beleza que nem as exibições espetaculares, nem as cavalgadas carnavalescas, que muitos apresentam à sua clientela como a última palavra em matéria de arte, farão esquecer." E após diversos André Chenier, Esther ou Mídas, Feuillade mobilizou uma coleção de animais para o seu **Aux Lions les Chrétiens** (Aos Leões os Cristãos).

Ele esteve mais à vontade quando, para fazer concorrência à Vitagraph e suas **Cenas da Vida Real**, lançou uma grande série Gaumont sob o título geral de **A Vida tal qual é**.

"Estas cenas", escrevia êle num prospecto-manifesto, "são uma tentativa de realismo transposto pela primeira vez para a tela, como o foi há anos para a literatura, o teatro ou as artes. Estas cenas pretendem ser e são fragmentos da vida... Excluem qualquer fantasia e representam as pessoas e as coisas tais quais são, e não tais quais deveriam ser." Mas o "Realismo" de Feuillade foi relativo. Seus argumentos, quase sempre convencionais, tenderam para o drama mundano.

(1) Camille de Morlhon, diretor dos **Films Valetta**, obteve enorme êxito com **La Brute Humaine** (A Besta Humana, 1912), filme de 2.000 metros, do qual venderam duzentas cópias. Georges Monca realizou para a S.C.A.G.L. **Les Deux Orphelins** (As Duas Orfãs), **Boubouroche**, **Le Petit Chose** (O Coisinha), **Le Petit Jacques** (O Pequeno Jacques), **Le Chien de Montargis** (O Cão de Montargis), **Le Contrôleur des Wagons-Lits** (O Encarregado dos Vagões-Dormitórios) e muitos outros clássicos do repertório.

Alfredo Machin, por muito tempo cinegrafista da Pathé, trouxe da África filmes de grandes caçadas. Depois dirigiu a encenação e a produção da **Belge Cinéma**, filial da Pathé para a qual realizou **L'Or qui brule** (O Ouro que Queima), **Les Moulins chantent et pleurent** (Os Moinhos Cantam e Choram), **Saïda a enlevé Manneken Pis** (Saída Roubou o Manneken Pis), a série cômica dos **Babylas** etc. e finalmente, em 1913, uma produção de grande espetáculo: **Maudite soit la Guerre** (Maldita seja a Guerra). Machin dirigira vários dos seus filmes na Holanda e, associando-se a Legrand, especializou-se ulteriormente em filmes de animais. Foi, antes de 1914, um dos raros realizadores franceses de tendências francamente progressistas.

Muitos realizadores da Pathé prosseguiram carreira no estrangeiro. Assim, Gasnier, antigo assistente de Lucien Nonguet, foi o realizador do **Film d'Art Italien** (F.A.I.), filial da Pathé. Depois partiu para os Estados Unidos, onde **Les Mystères de New York** (Os Mistérios de Nova Iorque) correu a sua carreira.

O realizador reconhecia ter-se inspirado nos modelos americanos, "nos quais se viam excelentes artistas profissionais representar com naturalidade, simplicidade e sem ênfase nem pantomima ridícula", mas pretendia reagir contra "a pobreza dos argumentos desses filmes, a total falta de idéias e a insipidez dos eternos idílios nos quais a mocinha desposa o eleito do seu coração, a despeito de todos e contra todos."

Feuillade tentou realizar, nessa série, comédias de costumes. Em *Les Vipères* (As Viboras) descreveu as "más línguas", em *La Souris Blanche* (O Camundongo Branco), a hipocrisia, em *Le Bas de Laine* (O Pé de Meia), a avareza, em *Les Braves Gens* (A Boa Gente), a honestidade, em *La Tare* (A Tara), o malôgro de uma prostituta que queria voltar ao bom caminho... *Le Trust* (O Truste) foi um estudo à maneira de Zola... Feuillade constituirá já uma companhia fiel, com excelentes artistas que trabalhariam sob sua direção durante muitos anos: Renée Carl, Bréon, Laurent, Luitz Morat, o jovem André Luguet, Sylvette Filacier.

Nos estúdios Gaumont ou nos subúrbios de Paris, o diretor e sua companhia terminavam em dois ou três dias os filmes longos, de oitocentos ou novecentos metros. Bastava-lhes uma manhã para as comédias. Estas foram uma especialidade de Jean Durand, o qual criou também, na Camarga, um "Far West" francês. Em *Le Collier Vivant* (O Colar Vivo), sua espôsa e estrêla, Berthe Dagmar, era jogada às jibóias. Seus parceiros habituais foram com Fouché e Dartigny, Joe Hamman e o jovem e atlético Gaston Modot, que se tornou célebre com *100 Dollars Mort ou Vif* (100 Dólares Morto ou Vivo). Todavia, êsse artista inteligente e fino, êsse excelente roteirista, êsse romântico cow-boy não considerava indigno mascarar-se para aparecer em alguma comédia da série *Calino*. Renée Carl, sucessivamente viúva rica ou nobre dama perseguida em *La Vie telle qu'elle et* (A Vida Tal qual é) e rainha de tragédia num filme estético, tornava-se a mãe de *Bebê* numa farsa cômica de má qualidade.

Como recusar um papel? Os astros eram pagos à razão de mil francos por mês e contratados por três anos. Eram empregados, do mesmo modo que os decoradores, carpinteiros, diretores, cinegrafistas... Os roteiristas, remunerados por encomenda, recebiam cinquenta francos por prova aceita. Sua esperança era serem um dia contratados como diretor com ordenado fixo.

À porta da grande fábrica de filmes em Buttes-Chaumont, Léon Gaumont, com seu chapéu de palha preto e cronômetro na mão, esperava os seus empregados, fuzilando com o olhar o diretor que tomasse a liberdade de chegar cinco minutos depois das oito. O patrão, que assistia às sessões de projeção uma vez por se-

mana, voltava-se às vèzes para um dos seus realizadores e lhe dizia, com sua voz calma e sêca: "Decididamente, o senhor precisa procurar outra profissão. Passe pela caixa..."

Graças a essa autoridade de ferro, o preço médio da realização de um filme comum não ia além de dez francos o metro, e de cem cêntimos o de uma comédia. Uma superprodução a cinquenta francos o metro era um caso absolutamente excepcional. Os mesmos métodos e os mesmos preços de custo líquido eram comuns em todos os estúdios franceses, e a França servia então de exemplo ao mundo.

Entre os atores da Gaumont, Léonce Perret, do Odéon, interpretou com desenvoltura a série dos *Léonce*. Ele mesmo dirigiu essa série cômica com tendências psicológicas, pequenas comédias de costumes ao gôsto "distinto" da escola da Gaumont. Nessas pequenas farsas, que hoje perderam muito da sua graça, êle teve como parceira Suzanne Grandais, atriz de dezesseis anos, vinda do Teatro Cluny e dos estúdios da *Eclair* e da *Lux*. Em dezoito meses, quarenta e cinco filmes, na maioria dirigidos por Léonce Perret, conquistaram-lhe fama. O gênero cômico não foi a especialidade dessa grande estrêla, a despeito do êxito de *Le Homard* (A Lagosta) ou de *Un Nuage* (Uma Nuvem); porém ela foi excelente no drama e na comédia⁽¹⁾. Suzanne Grandais, bela, esportiva, bondosa, intrépida e bem humorada, natural e simples também, tornou-se logo o símbolo da môça francesa e conservou êsse tipo em muitos dos filmes que interpretou.

Léonce Perret parece ter tido, antes de 1914, uma preocupação de arte maior que Feuillade. Fêz com que se cuidasse da fotografia, se utilizassem contraluzes, empregasse dramaticamente a luz artificial, usasse sistematicamente o grande primeiro plano etc. Um melodrama como *L'Enfant de Paris* (A Criança de Paris) impressiona hoje pelo modernismo e a fluência da narração. Entretanto, preferimos a Perret, sempre um pouco grosseiro, Feuillade, que registrava a verdade com a precisão de um bom guarda-livros, zelo-so por cada metro de película. O que não excluía o gôsto pela "bela fotografia", especialidade da casa. Na Gaumont, formaram-se excelentes cinegrafistas que realizaram proezas, tais como filmar uma seqüência inteira num vagão-restaurante em movimento, sem o auxílio de luz artificial.

(1) *La Rançon du Bonheur* (O Resgate da Felicidade), *Le Mystère des Roches de Cadore* (O Mistério das Rochas de Cadore), *La Main de Fer* (A Mão de Ferro), *La Dentellière* (A Rendeira), *Les Blouses Blanches* (As Blusas Brancas), *La Gitane* (A Cigana), *Le Chrysanthème rouge* (O Crisântemo Vermelho) etc., dirigidos por Perret; *La Demoiselle des P.T.T.* (A Senhorita do Correlô), *Fantaisie de Millionnaire* (Fantasia de Milionário), *Le pont sur l'abîme* (A Ponte sobre o Abismo) etc. com outros diretores.

"Queremos subtrair a cinematografia francesa da influência de Rocambole, a fim de orientá-la para destinos mais altos", haviam declarado Feuillade e Gaumont em 1911... Mas logo ao ficar demonstrado que Rocambole dava bons lucros, Gaumont empreendeu a série dos **Fantômas**.

No início de 1911, a França fôra inundada por cartazes nos quais um homem mascarado, vestindo capa preta de noite, colocava um pé sobre Paris e brandia um punhal. Durante três anos, Pierre Souvestre e Marcel Allain escreveram e publicaram mensalmente trezentas e duas páginas consagradas ao seu herói rocambolesco. Esses volumes, com edição de seiscentos mil exemplares, traduzidos em vinte línguas, conquistaram para o **Mestre do Terror** tal popularidade que ele foi responsabilizado pelas trágicas façanhas de Bonnot e pediu-se no governo que proibisse esses romances escandalosos.

Feuillade tirou dos primeiros volumes de "Fantômas" cinco filmes nos quais René Navarre foi Fantômas, Bréon, Juve, Georges Melchior, o jovem jornalista Fandor e Renée Carl, lady Beltham. Os filmes seguiam fielmente os principais episódios do romance.

Para o seu **Rocambole**, o folhetinista Ponson du Terrail vulgarizara "La Comédie Humaine". Para o seu romance, Pierre Souvestre e Marcel Allain haviam retomado os métodos e as pesquisas de Zola. Feuillade, seguindo o naturalismo dos autores, descreveu o cenário, senão o ambiente, e deu a Paris e ao seu subúrbio um papel de primeiro plano. Existe tanta poesia na imagem de Yvette Andreyor, caracterizada como prostituta pobre, esperando sob as colunas de ferro do "metrô" aéreo, quanto nos cenários de **Les Portes de la Nuit** (As Portas da Noite), em que Carné tentou reconstituir a atmosfera inimitável da estação de Barbès-Rochouart. "Criar a atmosfera certa, dar o tom exato, obter o efeito máximo sem abandonar uma simplicidade que confere à obra o seu sentido mais preciso", programa que Feuillade delineara para si desde **A Vida Tal Qual É**, foi cumprido em certas imagens de **Fantômas**, que fazem esquecer a mediocridade ou a pobreza das cenas terminadas às pressas. Era preciso trabalhar rapidamente, nenhum episódio deveria custar mais que vinte mil francos: assim, comumente filmavam-se planos de oitenta metros.

A glória de **Fantômas** cresceu ainda mais quando o **Rei do Pavor** se encarnou. René Navarre, que recebia trezentas ou quatrocentas cartas por dia, provocava verdadeiros tumultos ao aparecer nas avenidas ou no café.

Esse folhetim célebre, que logo foi imitado pelos "serials" americanos, fôra preparado pelo êxito de Nick Carter, de Jasset. Esse grande admirador da escola da Vitagraph aperfeiçoou a decupagem

e o primeiro plano, fez alternarem sistematicamente as cenas de estúdio e de exterior. Para a série **As Batalhas da Vida**, soube obter do seu cinegrafista admiráveis fotografias. A firma Eclair, após o êxito dos seus Nick Carter, especializara-se no romance-folhetim filmado. Jasset, cheio de imaginação, improvisa os seus roteiros durante a filmagem. Tirou de "Le Matin" e de Leo Sazie o nome do malfetor encapuçado, **Zigomar**; mas inventou, no decorrer da filmagem, os argumentos desses filmes de mil metros: **Zigomar Peau d'Anguille** (Zigomar Pele de Enguia), **Zigomar contre Nick Carter** (Zigomar contra Nick Carter). Depois, Jasset empreendeu nova série, a de **Protea**.

Se Jasset distinguiu-se no folhetim, não se deve esquecer que dirigiu numerosos dramas realistas, na tradição de Zola, como **Au Pays des Ténèbres** (No País das Trevas). Sua obra está hoje quase totalmente destruída. Mas de algumas fotografias que subsistem, emana uma poesia intensa, cujo modernismo é muito direto. Como no melhor da obra de Feuillade, encontra-se nelas a constante do cinema francês, que conduz a Renoir e Carné, passando por Gance e Epstein, Pouchal e Feyder.

Jasset morreu no dia 22 de junho de 1913, durante a realização de um episódio de **Protea**, aos cinquenta e um anos. Mas formara em torno de si uma equipe sólida: Faivre e Gérard Bougeois, que continuaram a sua obra. Denizot, que outrora trabalhara com Monca, introduziu na Itália, com **Tigris**, o filme em episódios. O ator Henri Krauss tornar-se-ia diretor, como também o ator Maurice Tourneur, que dirigira, enquanto Jasset era vivo, a adaptação das peças de André de Lorde: **Bagnes d'Enfants** (Prisões de Crianças), **Le Professeur Goudron** (O Professor Alcatrão) etc. e fôra em 1913 para os Estados Unidos, a fim de trabalhar na sucursal da Eclair. Emile Chautard, que obtivera êxito com um sombrio melodrama antialcoólico, **Le Poison de l'Humanité** (O Veneno da Humanidade), também partiu para os Estados Unidos.

O declínio do cinema francês já se iniciara quando Jasset morreu. A Itália e a Dinamarca superavam um cinema lançando num impasse devido ao repisar do repertório, à deficiência de certos atores e sobretudo à carência de meios financeiros. A guerra de 1914 quase provocou a sua liquidação, porém há muito o seu balanço artístico era deficitário, exceto em relação aos filmes em episódios e às comédias.

CAPÍTULO IX

AS ESCOLAS NÓRDICAS

Se o cinema dinamarquês adquiriu em poucos anos considerável importância, foi sem dúvida porque esse país, cuja população não atinge a de Paris e arrabaldes, possuía desde o início do século XVIII uma escola teatral de grande brilho, que forneceu aos estúdios os seus cenógrafos, diretores, atores e roteiristas. Além disso, o campo ficara livre para os filmes dinamarqueses na Europa central e no norte da Europa, em virtude da constante mediocridade dos filmes alemães no tempo de Guilherme II.

Nem *La Chasse au Lion* (A Caça ao Leão), que marcara a estreia da Nordisk, fundada por Ole Olsen, nem *Hamlet Prince de Danemark*, nem *La Dame aux Camélias*, interpretado por Lauritz Olsen, transpuseram as fronteiras. E apesar do êxito de *La Traite des Blanchés* (O Tráfico de Brancas), foi somente por volta de 1910-1911 que a Nordisk tomou um grande impulso.

Viggo Larsen partira para a Alemanha, onde formava com a polonesa Wanda Treuman um par ideal de atores. Um dos seus últimos êxitos como diretor fôra a adaptação de um romance de Sophus Michaelis, *Un Mariage sous la Terreur* (Um Casamento sob o Terror), interpretada pelo ator August Blom, que o sucedeu como principal diretor dos filmes da Nordisk. Esse realizador fecundo, depois de tratar todos os gêneros: *Hamlet*, *Robinson Crusoe*, *Les Orages de la Vie* (As Tempestades da Vida), fez a grande atriz Asta Nielsen estrear na tela em *Amour de Danseuse* (Amor de Dançarina) e revelou em *Aux Portes de la Prison* (As Portas da Prisão), um de seus maiores êxitos, uma série de astros: Valdemar Psilander, Clara Pontoppidan, Augusta Blad, Gudrun Bruun, enquanto que *L'Aviateur et la Femme du Journaliste* (O Aviador e a Espôsa do Jornalista) e *La Fille du Cheminot* (A Filha do Ferroviário) estabeleceram a celebridade de Else Frölich (1).

(1) Por seu lado, o ator Rasmus Ottesen estreava na direção, encomendando para *Bryggeren Datter* (com Olaf Fonss) um roteiro a um jovem jornalista de Copenhague, Carl Dreyer. Holger Rasmussen tirava filmes de "Kean" e de "La Femme

Asta Nielsen foi uma das primeiras "stars" a obter reputação mundial. Chamaram-na a "Duse do norte", a "Sarah Bernhardt escandinava". Em Berlim como em São Petersburgo, em Paris como em Nova Iorque, o público precipitava-se para ver os seus filmes. Ela interpretava quase sempre dramas mundanos, no gênero de Porto-Riche ou dos dramaturgos alemães, com adultérios, erros, crimes, perdões, casos de consciência. A paixão que tudo dominava, devastava o seu rosto de trágica, cujos traços eram marcados e um pouco duros, porém extremamente expressivos.

Com Asta Nielsen, Olaf Fonss, Betty Nansen, Lily Beck, Else Frölich, Psilander, Clara Pontoppidan, Carol Wieth, Augusto Blad, nascia um mundo estranho e um pouco semelhante ao dos romances ou dramas da moda na Europa central. Apaixonados por uma dançarina de corda bamba, oficiais engalanados batiam-se em duelo, enquanto um milionário amnésico se tornava acrobata. Os palhaços riam apesar de sua tristeza, os ciganos raptavam as duquesas, a filha do rei do aço tornava-se rainha do arame. Pairava sobre os seus amôres a constante ameaça de catástrofes: os automobilistas esmagavam contra uma árvore a espôsa adúltera, o raio fulminava o conde e sua amante no grande salão do castelo, o moinho incendiava-se, foguetes derrubavam o conde-cavaleiro do cavalo, o amante surpreendido caía inanimado sobre um tronco de árvore, a qual era cortada por uma serra mecânica, o castelo do banqueiro explodia com dinamite, poupando o seu herdeiro cego, o conde, após ter seduzido a filha do faroleiro, percia tragado pelas areias movediças, a jovem baronesa que se tornara mergulhadora conseguia realizar um salto mortal, enquanto o seu velho pai morria de emoção...

Auguste Blom foi o primeiro especialista desses dramas mundanos, porém Urban Gad logo o superou no gênero, ao passo que Shnedler Sorensen e Alfonse Lind se tornavam especialistas das tragédias de circo. Mas Holger Madsen, que prolongou por muitos anos *La Traite des Blanchés*, superou todos os rivais pela inteligência, o requinte, a estética, o gosto pela bela fotografia. Foi uma espécie de Henri Bataille nórdico e abordou com frequência assuntos ousados ou singulares: *Les Morphinomanes* (Os Morfinômanos), *Les Spirites* (Os Espíritos), *L'Amitié Mystique* (A Amizade Mística). O seu *Rêve d'Opium* (Sonho de Ópio), proibido na Di-

X" (A Mulher X) e Robert Dinesen obtinha enorme êxito com *Les Quatre Diables* (Os Quatro Diabos), extraído de um romance de Herman Bang, e com a sua série policial, *Le Docteur Gar El Hama* (O Doutor Gar El Hama), que seria continuada por Schnedler Sorensen. Por fim, o marido de Asta Nielsen, Urban Gad, dirigiu para a espôsa os seus maiores êxitos: *Hors de l'Abîme* (Fora do Abismo), *La Mort à Séville* (A Morte em Sevilha), *Fille de Proletaire* (Filha de Proletário), *Quand les Masques tombent* (Quando as Máscaras caem), *Amours masquées* (Amores Mascarados), *Rêves noirs* (Sonhos Negros), *La Danse de Mort* (A Dança de Morte), *Le Grand Amour* (O Grande Amor), *La Faute d'un Père* (O Erro de um Pai).

namarca, obteve extraordinário êxito nos Estados Unidos. Em 1914, Holger Madsen empregava os movimentos de câmara e variava os ângulos de filmagem na mesma cenografia. Com isso precedia Griffith, antecedendo de dez anos a evolução da linguagem cinematográfica.

Nascera assim um mundo povoado por ociosos, criados e acrobatas, um mundo fora do mundo e incessantemente ameaçado por catástrofes quase cósmicas. O cinema dinamarquês esboçava o mundo de Hollywood, ao qual forneceria dois acessórios indispensáveis: a Vamp e o Beijo. A "mulher fatal" arrastava-se desde o romantismo na melhor e na pior literatura, onde os italianos a haviam buscado, já em 1908, para levá-la ocasionalmente à tela. Os dinamarqueses, porém, tornaram-na uma criatura tipicamente cinematográfica, que batizaram de Vamp. Esta criatura era, em 1914, tão caracteristicamente dinamarquesa que a atriz Theodosia Goodman, para aclimatar o novo tipo nos Estados Unidos, adotou um pseudônimo de consonância dinamarquesa: Theda Bara...

Os beijos das vamps nórdicas causaram escândalo. Na França, por muito tempo achou-se que os filmes dinamarqueses eram lascivos, ousados, chocantes, porque os lábios se uniam. Na véspera da guerra, entretanto, o beijo conquistara os seus direitos e um jornalista alemão notava: "O beijo transformou-se no cinema. Não se contentam mais com um beijo rápido, como nos bons velhos tempos; os lábios unem-se longamente, voluptuosamente e a mulher, em pleno êxtase, inclina a cabeça para trás."

O "final feliz" não foi contudo, uma invenção dinamarquesa. Na pátria de Hamlet, preferia-se o final trágico, com amontoados de cadáveres. Um pessimismo negro envolvia a maior parte dos filmes.

A extraordinária irradiação do cinema dinamarquês atraía a Copenhague realizadores alemães. Após os assuntos ao gosto dinamarquês: *Confettis* (Confete), *Orchestre Tzigane* (Orquestra Cigana), Gluckstadt dirigiu *L'Île des Morts* (A Ilha dos Mortos), inspirado no célebre quadro de Boecklin. Foi também inspirado no mau gosto desse pintor de Basileia que Von der Aa-Kühle dirigiu, num extravagante *Trompe d'Or* (Trompa de Ouro), os antigos heróis dos "Nibelungen", prenunciando, em estilo grotesco, os futuros êxitos de Fritz Lang.

Nas vésperas da guerra, o cinema dinamarquês evoluiu um pouco. Os aristocratas e acrobatas cansavam. Porém as catástrofes assumiam proporções gigantescas. Auguste Blom reconstituiu em estúdio o naufrágio do "Titanic" para Atlantis (tema não raro retomado depois), cujo roteiro adaptava um romance do ilustre escritor alemão Gerhardt Hauptmann.

Sob influência francesa, multiplicaram-se os romances policiais complicados e fantásticos, geralmente interpretados por Olaf Fonss. Carl Dreyer adaptava então o folhetim de Paul Lindhaus, *Le Tombeau hindou* (O Túmulo Hindu), dirigido durante a guerra por Augustus Blom. Este, que encerrava sua carreira, teve por sucessores: George Schneevogt. *La Main de Squelette* (A Mão de Esqueleto, 1915), o qual continua produzindo, hoje, filmes na Noruega; A. W. Sandberg, que a partir de 1918, adaptou uma parte da obra de Dickens e produziu filmes em toda a Europa até as vésperas de sua morte, em 1938; Lau Lauritzen, que logo deixou os mistérios policiais pela comédia, tornando-se o diretor preferido de Schenstrom e Madsen, já conhecidos em 1913 sob os nomes de Doublepatte e Patachon, cujo êxito durou até o nascimento do cinema falado, quando Stan Laurel e Oliver Hardy lhes roubaram o papel.

A declaração da guerra acelera o progresso dinamarquês. A Europa central disputou os filmes da Nordisk, o que compensou amplamente a firma do boicote dos países aliados. Sem Copenhague, os cinemas alemães teriam precisado talvez de fechar as portas. A produção intensificou-se. Parece ter atingido o máximo em 1915. Holger Madsen, Augustus Blom, Sandberg, Robert Dinesen, Urban Gad, Hjalmar Davidsen, Schnedler Sorensen, Lau Lauritzen, Martinus Nielsen, Emmanuel Gregers, Fritz Magnussen, Alexander Christian rivalizavam entre si e alguns dentre eles produziam dois ou três filmes por mês. Blom dirigiu *Pró-Patria*. Holger Madsen replicou com *Pax Aeterna*, no qual uma enfermaria com uma enorme cruz vermelha pregava a fraternidade a oficiais e diplomatas. Entretanto, a moda do fantástico anunciava em Copenhague o expressionismo alemão. Benjamin Christensen, ator que se tornou realizador e que estreara antes da guerra por um romance policial, *LX Mystérieux* (O X Misterioso), apresentava em 1916 a sua primeira obra-prima: *La Nuit de Noël* (A Noite de Natal).

Os dias do cinema dinamarquês estavam porém contados. Asta Nielsen e Urban Gad encontravam-se há muito tempo em Berlim. Olaf Fonss lá rodava, em 1915, o seu grande filme seriado, *Homunculus*, na ocasião em que morria Valdemar Psilander. A grande indústria alemã construía estúdios gigantescos em Munich e Berlim.

Depois de 1918, os homens do cinema dinamarquês dispersaram-se. Sandberg e Lau Lauritzen foram os únicos que continuaram a produzir. George Schneevogt emigrou para a Noruega. Carl Dreyer, depois de estreiar na direção com *Le Président* (O Presidente) e *Les Feuilles du Livre de Satan* (Páginas do Livro de Satã) exilou-se na Suécia, onde encontrou Benjamin Christensen.

O cinema dinamarquês tivera profunda influência sobre o cinema sueco nascente.

A principal firma de Estocolmo, a *Svenska*, fôra fundada em 1909 por Charles Magnussen para explorar um sistema de cinema sonoro. Após uma opereta, *Gens du Varmland* (Gente da Terra Quente), seu primeiro êxito foi um filme mudo, *L'Emigrante* (A Emigrante), de Muck Linden, com Ivan Hedqvist. Em 1912, Magnussen contratava dois atores como realizadores: Sjöström e Stiller.

Stiller estreou com um filme policial, *Les Masques noirs* (As Máscaras Pretas), interpretado pela atriz dinamarquesa Lily Beck, que se tornara célebre com o êxito de *Les Morprinomanes*. Victor Sjöström fazia no filme o papel de um banqueiro que se separava da amante, a dançarina de corda Lola, para tornar-se presidente de um truste internacional. Seus rivais enviavam, para seduzi-lo, a mulher fatal Lydia. Esta o arrastava para uma armadilha, sequestrando-o no sexto andar. Lola, que velava, apanhava o amante às costas e atravessava a rua sobre uma corda bamba.

Após ter imitado os temas dos filmes dinamarqueses, os suecos voltaram-se para os temas nacionais, enquanto Stiller e Sjöström formavam no cinema atores destinados à glória: Karin Molander, Edith Erastiff, Lars Hanson, Gösta Ekman, Gerda Almroth, Richard Lund etc.

Na Alemanha, tributária da produção dinamarquesa, existia uma enorme quantidade de pequenas firmas dispersadas por todo o território, de Heidelberg a Straubing, de Munique à Polônia. O cinema desenvolvia-se com relativa lentidão na pátria dos cartéis, onde no entanto se constituíram várias combinações ou grupos. Quase todos faliram, mas nas vésperas da guerra, a *Pagu* (também chamada *Union*), apoiada por um banco vienense, dava indício de grande atividade, assim como a *D.K.G.*

O inventor Max Skladanowsky fundara uma casa de filmes em que era ator e ao mesmo tempo diretor. Sua produção, foi irregular e medíocre: *La Pucelle d'Orléans* (A Donzela de Orleans), filme cômico realizado po volta de 1905. Outro pioneiro, Oscar Messter, produziu mais filmes e de melhor qualidade. Parece ter imitado mediocrementemente a *Pathé*, sem nunca obter os seus êxitos artísticos ou comerciais (*Salomé*, 1902; *Les Porcelaines de Meissen* (As Porcelanas de Meissen, 1906 etc.). Essa firma foi pelo menos a primeira a dar ao cinema alemão, com Jenny Porten, uma estrêla que começou sua carreira aos dezesseis anos, em filmes curtos falados e números de dança filmados, dirigidos por seu pai, Franz Porten.

Após 1910, o cinema alemão começou a despertar confusamente. Otto Rippert imitou a série dos Nick Carter, de Jasset, Max

Mack tornou-se especialista do filme de aventuras, Richard Eichberg, Richard Oswald *Le Moulin silencieux* (O Moinho Silencioso), Kurt Stark, estrearam. Mas a produção continuava medíocre. Os poucos filmes conservados pelo acaso nas cinematecas são pesados, fastidiosos, morosos.

Nas vésperas da guerra, começaram porém a surgir os primeiros sinais do próximo desenvolvimento artístico do cinema alemão.

A *Pagu* não teve êxito algum na sua tentativa de trazer para o cinema as celebridades do teatro e das letras; o ilustre diretor Max Rheinhardt, que ela prendeu por um contrato de seiscentos mil marcos, deu-lhe alguns filmes interessantes, mas que não constituíam êxitos comerciais: *La Nuit vénitienne* (A Noite Veneziana), *L'Île des Bienheureux* (A Ilha dos Bem-aventurados. O dinamarquês Stellan Rye, após realizar diversos filmes em Berlim (*Alle Schuld Rächt sich auf Erde*) deu ao cinema alemão a sua primeira obra-chave com *L'Étudiant de Prague* (O Estudante de Praga). Essa produção de vinte mil marcos fôra filmada na Boêmia pelo cinegrafista Guido Seeber, baseada num roteiro do romancista Hanns Heinz Ewers. Seu principal intérprete foi, ao lado da atriz Lyda Salomonova, Paul Wegener, um dos mais famosos intérpretes de Max Rheinhardt.

Após realizar a primeira versão de *La Maison sans Portes et Fenêtres* (A Casa sem Portas nem Janelas, 1914), Stellan Rye morreu na guerra. Mas a corrente da qual participara prosseguiu com Paul Wegener, que dirigiu, com o roteirista Henrik Galeen, *Le Golem* (O Golem), nos pitorescos cenários naturais da velha Praga. Esses temas fantásticos haviam sido tratados de maneira realista. Passada a guerra, Wegener e Galeen deveriam retomar, no estilo expressionista, esses temas vindos das tradições medievais e românticas. Ambos esses homens foram assim os principais pioneiros da arte do filme alemão.

A influência dinamarquesa, importante na Alemanha, marcou igualmente um setor da produção russa em que se retomavam temas da *Nordisk Les Neuf Doigts* (Os Nove Dedos), *Les Quatre Diables* (Os Quatro Diabos), e se compraziam nos temas macabros e nihilistas, como *Le Clou de la Morte* (O Prego da Morte), *La Troika* (A Troika), *Le Pari tragique* (A Aposta Trágica) ou *Le Club des Blasés de la Vie* (O Clube dos Enfastiados da Vida). Ivan Mosjoukine e Vera Kholondnaia constituíram logo um par ideal para os filmes desse gênero.

Outra corrente do cinema russo recorria às tradições e à cultura nacional. Inspirou-se nas principais cenas da história russa e nas mais célebres obras de Pushkin, Gogol, Tolstoi, Dostoievsky ou Ler-montov. Tchardinine, Koutznetsov, Gansen foram os pioneiros desse

gênero literário, enquanto o cenógrafo Geo Bauer, estreando na direção depois de 1912, orientava-se para os dramas mundanos e policiais, manifestando uma personalidade original e forte, ao passo que, por seu lado, Protozanov, sobretudo através das adaptações das obras-primas literárias, fazia o cinema russo realizar grandes progressos

Por outro lado, a Finlândia fazia os seus primeiros ensaios, enquanto que em Varsóvia Alexandre Herz e Henrik Finkelstein faziam nascer o cinema polonês, descobrindo-lhe uma estrela: Pola Negri.

Em Praga, o arquiteto Max Urban fazia de sua mulher, Anna Seldakova, a estrela de uma série de filmes. Em Pilsen, a Sascha Film, feudo do conde Felix Kolowrat, encomendava argumentos ao dramaturgo Mollnar. Pequenas firmas formavam-se em Budapeste, Lemberg e Bucarest, e Viena era o centro de uma grande atividade. A capital dos Habsburgos contentara-se por muito tempo em fazer concorrência a Paris através de produções picantes. Porém, nas vésperas de Sarajevo, Viena dedicara-se a todos os gêneros. Distinguia-se aí sobretudo a sucursal da firma francesa Eclair, a D.E.C.L.A., dirigida durante algum tempo pelo jovem Erich Pommer, recém-saído de um estágio na Gaumont de Paris.

Assim, em vésperas de 1914, nos países nórdicos e na Europa central iniciava-se obscuramente a carreira de alguns dos mestres da "arte muda"...

CAPÍTULO X

O CINEMA ITALIANO

Um crescimento brusco, uma incrível sorte, depois uma decadência fulminante marcaram as etapas do cinema italiano. O seu desenvolvimento começa menos com *La Presa di Roma* (A Tomada de Roma) *Gli ultimi Giorni di Pompei* (Os últimos Dias de Pompéia). Esse filme, realizado por Luigi Maggi e fotografado por Arturo Omegna para Ambrosio, foi saudado como uma obra-prima pelo francês Jasset.

Os rivais da Ambrosio, a Cines, a Itala e a Pasquali, estiveram contudo longe, depois desse grande êxito internacional, de especializar-se imediatamente nas grandes encenações romanas. Os primeiros êxitos italianos consideráveis foram fitas cômicas, cujos astros tinham vindo da França: Marcel Fabre, Ferdinand Guillaume, André Deed etc.

A moda das grandes realizações estabeleceu-se na Itália graças a facilidade de empregar belos cenários naturais, à intimidade com as glórias da antiguidade e ao recrutamento fácil, num país superpovoado, de figuração três ou quatro vezes menos dispendiosa do que na França. A Itália não se limitou aos faustos da antiga Roma. Fêz apelo a Homero, Dante, Alexandre Dumas pai e filho, a Tasso, a Shakespeare, Schiller, Manzoni, Victorien Sardou, à Bíblia e a Ponson du Terrail, ao mesmo tempo que a Bulwer Lytton ou Sienkiewicz. Toda a história desfilou, desde a antiguidade grega à guerra da libertação italiana.

O impulso da produção italiana começava já em 1912, quando Jasset pronunciava sobre ela um julgamento pessimista. Ambrosio rodava o primeiro *Quo Vadis*, Guazzoni empreendia *La Gerusalemme liberata* (Jerusalém Libertada), Pasquali dirigia *Spartacus*, Giuseppe de Liguoro dirigia para o Milão *A Odisseia* e *O Inferno*. Esse ator, que interpretava no seu filme o papel do conde Ugolino, inspirara-se nas ilustrações românticas de Gustave Doré. Num cenário de rochedos onde turbilhonavam eternas fumaças, em luz turva e contrastada, centenas de homens nus se contorciam. Uma

hábil coloração acentuava o valor artístico de uma obra cuja grandeza é inegável.

Na mesma época, o engenheiro Pastrone, que adotaria o pseudônimo de Piero Fosco, após ter supervisionado numerosas fitas trágicas ou cômicas para a *Itala*, abordou as grandes realizações com *La Caduta di Troia* (A Queda de Tróia), para o qual construiu as muralhas de uma cidade, assim como um gigantesco cavalo de pau, e mobilizou centenas de figurantes em torno do par ideal Mary Cleo Tarlarini e Luigi Capozzi.

O grande êxito internacional de *La Caduta di Troia* acabou de desencadear a maré dos filmes romanos, já anunciada por Júlio Cesar, de Pasqualini, *Messalina*, de Guazzoni e *Les Esclaves de Carthage* (Os Escravos de Cartago), de Ambrosio.

Nem por isso desprezavam-se os temas contemporâneos ou os do século XIX. Luigi Maggi obteve considerável êxito com *Les Noces d'Or* (Bodas de Ouro), história da guerra da independência, que foi também, anos mais tarde, o tema do seu filme *La Lampe de Grand'mère* (O Candeeiro de Vovó). Seu produtor, Ambrosio, lançou com *Romanzo di un Giovane povero* (Romance de um Jovem Pobre) toda uma série de filmes adaptando D'Annunzio: *La Figlia di Jorio* (A Filha de Iório), *La Nave* (A Nave), *La Gioconda* (A Gioconda), *La Fiaccola sotto il Moggio* (A Tocha sob o Alqueire) etc. Mario Caserini, um dos diretores de Ambrosio, dirigiu, um após outro, *Mademoiselle Nitouche*, *Siegfried* e *Parsifal*, antes de empreender um gigantesco *Gli ultimi Giorni di Pompei* (Os Últimos Dias de Pompéia), cuja projeção durava mais de três horas.

A obra de Bulwer Lytton havia há muito tempo caído no domínio público e Arturo Ambrosio, confiando no seu antigo êxito, fez uma nova versão filmada do célebre romance, vendendo-a antes de terminada por duzentos e cinquenta mil dólares, para a *Photodrama* de Chicago. Foi assim o primeiro a conseguir mais de um milhão de francos-ouro pela produção de um filme.

Essa munificência foi logo ultrapassada pela *Cines* em sua suntuosa versão de *Quo Vadis?*, dirigida por Guazzoni. Incêndio de Roma, cristãos lançados aos leões, tochas humanas nos jardins imperiais, banquetes romanos, nada foi omitido. Um Nero cauteloso e um Petronio coroados de rosas abrindo as veias no banho foram universalmente admirados, e em toda parte o filme foi saudado como uma grande obra de arte. Era o equivalente exato do livro de Sienkiewicz.

Cabiria, realizado pouco depois por Piero Fosco, teve mais valor e se tornou um marco na história do cinema.

O argumento desse filme fora assinado pelo poeta Gabriele D'Annunzio, embora tivesse sido inteiramente escrito por Fosco-

Pastrone. Sua narração era muito complicada e a decupagem de hábil complexidade. A total liberdade cinematográfica com a qual ele transportava o espectador através do tempo e do espaço não deixou de influenciar Griffith.

Enormes cenários haviam sido construídos para *Cabiria*. Segundo um hábito que acabava de impor-se na Itália, não se tratava mais de simples telas pintadas estendidas sobre armações, à maneira de Méliès, porém de construções armadas, em staff, de consideráveis dimensões. Reluzentes revestimentos imitavam os mosaicos do chão, anunciando um processo de que Hollywood abusaria. A extensão dos cenários e da figuração influíram sobre a filmagem. O espanhol Segundo Chomon, cinegrafista trânsfuga da *Pathé*, utilizou um processo ainda desconhecido em estúdio. A câmara, montada num carro, deslocava-se paralelamente aos cenários, o que melhor fazia sentir a sua importância, criando uma sensação de relêvo. Às vezes também, após mostrar uma cena em toda a sua extensão, a câmara dirigia-se para os heróis, isolando-os num plano mais próximo ou afastando-se deles. Pastrone mandou tirar a patente de um processo que inventara, ou pelo menos que fôra o primeiro a assim aplicar em estúdio. No uso artístico do "carrello" (hoje "travelling"), a Itália precedia todas as outras nações, e em primeiro lugar os Estados Unidos.

Pastrone utilizou também em seu filme a luz artificial para fins estéticos. As luzes elétricas, até então "ersatz" da luz solar, serviram para as contraluzes e os claros-escuros. Arquimedes incendiando a frota romana é visto em grande primeiro plano sob uma luz que, vindo de baixo, lhe modela fortemente o rosto barbudo, para o qual Fosco recusou barbas postiças. Certa preocupação de realismo domina uma obra em que o estúdio se alterna sem choque com o exterior. O cenário natural é muito bem utilizado na passagem dos Alpes por Aníbal, na qual uma ampla figuração com cavalaria e elefantes estendia-se sobre as encostas nevadas.

Cabiria comportava, bem entendido, vários atrativos sensacionais: batalhas, incêndios, destruição da frota romana e sobretudo o sacrifício das crianças no tempo de Baal, para o qual o compositor Ildebrando Pizzetti havia composto especialmente uma *Sinfonia de Fogo*.

D'Annunzio fizera questão de redigir os letreiros do filme que assinara. Sua linguagem empolada e grandiloquente hoje provoca riso. Essa ênfase não é sempre a regra na representação dos atores. Os astros do filme, Itália Almirante Manzini, Lydia Quaranta, Umberto Mozzato, já ilustres, freqüentemente gesticulam. Porém todo o êxito de *Cabiria* coube a um antigo estivador do porto de Gênova, um homem de estatura e força hercúleas, Bartolomeu Pa-

gano, que interpretava sóbriamente o papel de Maciste. Sua popularidade tornou-se enorme, e a série dos **Maciste** prosseguiu durante vários anos.

A repercussão de **Cabiria** foi considerável e eclipsou uma obra ainda mais importante e que não atravessou as fronteiras: **Sperduti nel Buio** (Perdidos na Escuridão), dirigida por Nino Martoglio para uma sociedade efêmera, a Morgana. **Sperduti nel Buio** filiava-se a uma tradição realista que nem sempre estivera ausente do cinema italiano, apesar da ênfase das encenações romanas. O realismo do filme francês exercera talvez influência na Itália com, por exemplo, Denizot, que realizava em Milão **Le Mutilé** (O Mutilado), drama popular na tradição de Zecca e Heuzé. Todavia, bem mais que às escolas estrangeiras, o filme devia muito à literatura napolitana. **Sperduti nel Buio** era aliás a adaptação de uma das suas obras-primas, cujo autor era Roberto Bracco.

Para representar ao mesmo tempo duas classes da sociedade, **Sperduti nel Buio** utilizou amplamente uma montagem contrastada que Griffith empregou muito. A ação desenvolvia-se ao mesmo tempo nos palácios do rico duque de Vallenza e nos casebres napolitanos, habitados por mendigos e proletários. A descrição dos meios pobres restituía alguns traços especiais da Nápoles daquela época: certas superstições, a loteria, as ruelas pobres e os cafés, as "vendettas", um respeito supersticioso pela nobreza.

O filme era favorecido por uma interpretação de primeira classe. O grande ator Giovanni Grasso — um amigo de Gorki — interpretava o papel de um cego, a admirável Virginia Balestrieri uma moça seduzida, Dillo Lombardi o duque de Vallenza, Maria Carmi a sua amante.

Sperduti nel Buio, conservado pela Cinemateca italiana e frequentemente apresentado antes de 1944 pelo seu admirador, o crítico Umberto Bárbaro, teve influência sobre o nascimento do neorealismo italiano. Hoje, as suas fotografias impressionam pelo seu modernismo. O filme prenunciava Griffith, mas também os mestres soviéticos, Pudovkine em primeiro lugar.

O realismo, ou para melhor dizer o **Verismo**, é também o característico da outra grande obra de Nino Martoglio: **Teresa Raquin**, baseada em Emile Zola. E não está ausente de *l'Histoire d'un Pierrot* (História de um Pierrot), de Baldassare Negrone.

Enquanto a orgia romana continuava com Nino Oxilia (*In Hoc Signo Vinces*), Guazzoni (*Marc Antoine et Cléopâtre*, *La Conjuración de Jules César*, *Christus*), Mario Caserini (*Fedora*, *Néron et Agrippine*, *La Destruction de Carthage*), novas tendências surgiam no cinema italiano. A influência dos dramas mundanos dinamarqueses parece ter-se manifestado na obra de Nino Oxilia: **Dernière**

Étreinte (Último Abraço), **La Mine de Fer** (A Mina de Ferro), **La Chevauchée de la Mort** (A Cavalgada da Morte). O seu **Tempêtes de l'Âme** (Tempestades da Alma, 1912), bem poderia ter inspirado o roteiro do célebre **Forfaiture**, de Cecil B. de Mille. Esse estilo florescia também com Pasquali em **Au Fond de l'Abime** (No Fundo do Abismo), **Sur les Marches du Trône** (Nos Degraus do Trono), **La Morphine** (A Morfina), **L'Ombre du Passé** (A Sombra do Passado), **Passion Tzigane** (Paixão Cigana, com Diana Karene) etc.

A partir de 1914, os dramas mundanos adquiriram na Itália maior importância que as grandes realizações históricas. Os roteiros dessa época deveram muito aos romances grandiloquentes de D'Annunzio e ao teatro de Henri Bataille. Piero Fosco, depois de **Cabiria**, rodou **Le Feu** (O Fogo), drama de dois personagens, de título voluntariamente danunziano, interpretado por Febo Mari e Pina Menichelli, esta estranhamente ataviada de pássaro noturno. Sua ênfase, a gesticulação, os seus estados de alma parecem-nos hoje mais cômicos que trágicos. Os astros e estrelas dominavam agora o cinema italiano. Seu salário por um filme, antes de 1914, ultrapassava já cem milhões de francos-ouro, e os filmes de dois ou três milhões já não eram exceção.

Uma publicidade intensa apregoava os nomes das estrelas italianas: Italia Almirante Manzini, Lyda Borelli, Lydia e Letizia Quaranta, Maria Jacobini, Giovanna Terribili Conzales, Mary Cleó Tarlarini, Francesca Bertini, Hesperia, Lina Cavalieri, Kally Sambucini, lindas mulheres de feições nobres que agitavam ao alto os seus braços de estátua. Mario Bonnard, Alberto Capozzi, Ettore Berti, Emilio Ghione, Febo Mari, Umberto Mozzato, Amleto Novelli davam-lhes a réplica. Menos que o roteiro ou que um atrativo sensacional, importava já agora a presença de uma diva célebre. Seguras do seu valor, elas tinham, ligados a sua sociedade de produção, os seus roteiristas e realizadores; como nos tempos de Nana, os financistas arruinavam-se por elas e os adolescentes suicidavam-se à sua porta. Esse mundo de paixão e delírio refletia-se fantásticamente nos roteiros extravagantes e ingênuos. Tais excessos precipitavam a decadência italiana. Esta tornou-se evidente desde 1915, apesar de recorrerem consideravelmente ao teatro e aos romances franceses então em moda, o que aliás lhe alienou a clientela anglosaxônica.

Em meio a essa ruína, o filme de aventuras em episódios conservou por algum tempo o seu brilho. Mario Caserini, depois do **Tigris**, de Denizot, dirigira **Le Train des Spectres** (O Trem dos Espectros), no qual o príncipe indiano Nadir mandava raptar num trem louco, por uma sociedade secreta, a filha do rei do Antimônio. O grande especialista do gênero foi um antigo relojoeiro que se

tornou astro e realizador, Emilio Ghione. A sua série *I Topi Grigi* (Camundongos Cinzentos), parente dos *Vampiros de Feuillade*, é no entanto muito pessoal, com uma admirável fotografia dos arabaldes de Turim. Ghione foi o astro e o realizador de *Dom Pietro Caruso*, da série dos *Za la Mort*, de *La Comtesse Bleue* (A Condessa Azul), *Quadrante d'Oro* (O Quadrante de Ouro)... mas o seu indiscutível talento não bastou para salvar o cinema italiano da ruína.

A entrada do país numa guerra difícil comprometera a situação do seu cinema. Após o armistício, a Itália pôde ainda menos reconquistar os mercados estrangeiros, já agora monopolizados pela nascente Hollywood, porquanto os seus adultérios mundanos se chocavam, nos países anglo-saxões, com a incompreensão ou a pudicícia. E Berlim, apoiada numa forte organização industrial e comercial, oferecia perigosa concorrência a Roma em sua grande encenação.

Entretanto, os negociantes romanos ou lombardos, certos de que o futuro devolveria a hegemonia de antes da guerra, organizavam trustes da quase totalidade das vinte e duas firmas de produção existentes, e o rei da película, Pittaluga, adquiria importante número de cinemas. Venderam-se filmes dos quais ainda não se rodara sequer um metro, tentaram-se combinações internacionais, disputaram-se os astros a golpes de milhões, e não se empreenderam mais produções com capitais, e sim com letras de câmbio, impingindo-se aos exibidores dez "abacaxis" por toda obra de valor, fabricando-se dez novas miscelâneas de cada antigo êxito.

Nem Messalina, nem Os Borgias, nem Teodora, nem Quo Vadis?, nem Maria Jacobini ou Francesca Bertini conseguiram devolver o antigo brilho ao cinema italiano. Este agonizava quando a marcha sobre Roma veio dar-lhe o golpe de misericórdia. Seus filmes iam desaparecendo quase totalmente das telas internacionais por um quarto de século. Restavam apenas dois sobreviventes da idade de ouro: Augusto Genina e Carmine Gallone. Enquanto Mussolini, com o seu maxilar proeminente, esforçava-se em parecer com Maciste, as telas do país por ele governado foram entregues às produções norte-americanas e alemãs. Os talentos que ainda subsistiam nos estúdios não puderam exprimir-se durante muito tempo, nem ressuscitar um cinema que fôra por alguns anos o primeiro do mundo.

CAPÍTULO XI

D. W. GRIFFITH E A ASCENSÃO NORTE-AMERICANA

Após 1908, o truste Edison-Biograph parecia triunfar. O empreendedor Kennedy não tinha outros adversários exceto alguns reles negociantes de roupas usadas, de ornamentos baratos, palhaços, negociantes de arenque ou de peles de coelho, vadios sem recursos, quase todos emigrantes de recente data, como William Fox, Louis B. Mayer, Carl Laemmle, Balaban, Katz, Kessel, Baumann, os Irmãos Warner, Adolphe Zukor, Samuel Goldfish.

Kennedy inquietava-se mais com a concorrência européia. Um magnata do café-concerto, Murdock, encabeçara a *Internacional Producing and Projecting Company*, que agrupava a maioria das grandes firmas do velho continente eliminadas em benefício exclusivo de Pathé e Méliès. Mas o fracasso do *Congresso dos Enganados*, em Paris, desencorajou Murdock, que se interessou pelo *Kinemacolor* de Smith-Urban e deixou o efêmero cartel dispersar-se.

Jeremiah P. Kennedy, ao mesmo tempo que precipitava a derrocada européia, acelerava com suas ameaças a concentração nas suas mãos dos três ramos da indústria. Em 1910, êle lançava um boletim de vitória. A *General Film Company*, filial da M.P.P.C. ⁽¹⁾, comprara por dois milhões de dólares as cinquenta e sete principais firmas de locação; o truste controlaria daí por diante 5.281 dos 9.480 cinemas americanos, ou seja, 57% da exibição.

Se se tratasse de automóveis ou de conservas, a vitória teria sido talvez decisiva. Mas a técnica do filme evoluía rapidamente; verificou-se que as fórmulas de produção que haviam sido excelentes em 1908 eram péssimas em 1911. E o truste teimava em empregá-las.

(1) *Motion Picture Patent Company*, nome adotado pela sociedade designada pelos Independentes como o "Truste" Edison.

Cada grande companhia do grupo Edison tinha então o seu conjunto de atores e o seu diretor, pagos ao ano. Estes serviam para produzir três ou quatro filmes por semana, que nunca deviam ter mais de um rôlo e nem custar mais do que algumas centenas de dólares.

O homem de negócio Kennedy deveria ter-se lembrado que, apesar do seu monopólio das patentes, o truste de pregos outrora fracassara, porque bastavam dez mil dólares para estabelecer um concorrente. Era preciso menos capital ainda para que alguém se lançasse na produção de filmes de um rôlo, realizados ao ar livre ou em cenários simples, com artistas desempregados, contratados pelos comanditários para os papéis que estes próprios não representassem.

Bastaram a Kessel e Baumann três mil dólares para fundar sua firma. Cada filme de duzentos dólares rendia-lhes dez vezes mais; intensificaram a fabricação, escoando as fitas para o circuito de locações que controlavam. Sua história é a mesma que a do antigo negociante de fonógrafos William Powers, a do empresário Edwin Thanhouser e a dos proprietários dos grandes circuitos de Nickel Odeons, Carl Laemmle, Fox, Zukor...

Esses novos produtores, que se intitulavam orgulhosamente os **Independentes**, atraíram para si os quadros técnicos do truste com o engôdo de alguns dólares suplementares: William Ranous e Paul Panzer deixaram a Vitagraph, Edwin S. Porter a Edison. Esses antigos feirantes conheciam o gosto do público melhor do que os elegantes senhores do truste: Panzer estreou para Powers com *La Vie de Buffalo Bill* (A Vida de Buffalo Bill), que em seis meses obteve um lucro líquido de cinquenta mil dólares.

Essas jovens emprêsas prosperaram facilmente porque o truste era incapaz de fornecer ao enorme apetite dos Nickel Odeons mais do que dois ou três programas hebdomadários. Em um bairro no qual um Nickel Odeon se tivesse ligado ao truste, o interesse impunha aos seus concorrentes que se dirigissem aos **Independentes**, caso desejassem programas inéditos.

Kennedy provocou o clamor da imprensa contra a imoralidade dos Nickel Odeons, fêz estabelecer-se a censura e fecharam-se os cinemas independentes por uma polícia súbitamente respeitosa dos regulamentos de segurança, mas foi decididamente impotente contra os milhares de exibidores dispersados por um território tão vasto quanto a Europa. Contra os produtores, menos numerosos e mais vulneráveis, lançou os esbirros de sua polícia particular dirigida por Tim Mc Coy. Ácidos despejados nas cubas de revelação destruíram negativos, câmaras desapareceram, balas verdadeiras raspavam pelas orelhas dos atores "cowboys", lutas provocadas pelos figurantes

causaram ferimentos e mortes. Kennedy aproveitava-se dos ensinamentos do seu velho mestre, Rockefeller, que outrora enviara grupos armados para dinamitar os oleodutos dos concorrentes da **Standard Oil**.

O truste do petróleo estabelecera sua dominação por um açambarcamento dos transportes e da refinação, muito difícil de se aplicar à revelação e à circulação dos filmes. Pelo menos o monopólio da película, cedido por Eastman à M.P.P.C., poderia ter-lhe assegurado a vitória contra os **Independentes**.

Porém a sucursal americana das Fábricas Lumière, dirigida por Brulatour, logo vendeu milhares de pés de película virgem, sem que as velhas fábricas de Lião tivessem aumentado a sua fraca produção. Na realidade, tôdas as latas com etiqueta de Lumière Frères haviam sido fabricadas em Rochester. Em 1911, Eastman, renunciando a êsse ardil, denunciava abertamente os seus acordos com o truste, enquanto que Brulatour se tornava seu diretor geral de vendas. Enquanto isso, ao lado de Edison a Selig, a Vitagraph, a Kalem e a Biograph, companhias aparentemente muito prósperas, continuaram a luta contra os **Independentes**.

O "coronel" Selig, de Chicago, antigo tapeceiro, tornara-se dono de enormes estúdios, de oficinas de trajes, de laboratórios modelos. A especialidade de sua firma eram os "Westerns". Suas companhias de atores percorriam os Estados Unidos à procura de regiões ensolaradas e pitorescas. No início de 1908, o cinegrafista Thomas Persson e o realizador Francis Boggs instalaram-se nos subúrbios de Los Angeles para aí rodar *O Conde de Monte Cristo* com um ilusionista sem emprêgo. Para isto, improvisaram um pequeno estúdio num obscuro lugarejo, batizado de "Hollywood" (bosque de azevinho) por um loteador, embora êsse arbusto não possa subsistir na Califórnia.

Selig lançou-se nos filmes de feras, para reconstituir em estúdio as caçadas do presidente Roosevelt na África. Esse gênero foi a sua especialidade, assim como os filmes de um antigo sargento de cavalaria, veterano da guerra de Cuba, conhecido pela alcunha de Tom Mix. Esse herói alcançou tanto êxito que se tornou um tipo folclórico universal ainda hoje conhecido por todos os garotos franceses. Na Vitagraph, Stuart Blackton visava mais alto que o público popular. Após Shakespeare, atirou-se aos grandes heróis nacionais: Moisés, Napoleão, Lincoln. Napoleão custou vários milhares de dólares e a Vitagraph pretendeu ter enviado missões à Europa em busca de documentação e mobiliário. Essas produções foram, nos Estados Unidos, as primeiras a exceder o padrão de um rôlo. Mas a exibição as fragmentou em episódios, enquanto a Vitagraph prosseguia na produção de suas famosas *Cenas da Vida Real*,

dirigidas por G. D. Baker, Larry Trimble, D. Smith, James Young etc. e supervisionadas por Stuart Blackton.

Em vésperas de 1914, a firma vangloriava-se de empregar trinta e nove diretores e várias centenas de atores, entre os quais o gordo John Bunny e sua petulante parceira Flora Finch, que tinham celebridade mundial.

A Kalem, sob o impulso do antigo ator Sydney Olcott, rodou o primeiro *Ben Hur*. O roteirista, porém, dispensara a autorização do romancista, ao qual a companhia teve de pagar vinte e cinco mil dólares de indenização. Olcott dirigiu na Flórida filmes de índios e de guerra civil, lá encontrando também temas sociais entre a população dos "brancos pobres". Mais tarde, enviado à Irlanda, consagrou um filme à insurreição de 1890, antes de passar, diante dos protestos dos ingleses, para temas mais folclóricos. Depois, de acordo com a moda da época, prosseguindo em sua volta ao mundo, Sydney Olcott dirigiu na Terra Santa o seu mais célebre filme, uma vida de Cristo: *De la Crèche à la Croix* (Da Manjedoura à Cruz, 1913).

As tímidas tentativas de Searle Dawley, assistente e mais tarde sucessor de Porter na Edison, foram eclipsadas pelo gênio de Griffith, durante cinco anos diretor artístico da *Biograph*.

David Wark Griffith, nascido em 1875 em Lagrange (Kentucky), era filho de um coronel sulista arruinado pela guerra de Secessão. Criado por uma irmã professora, que sustentava a numerosa família, Griffith foi sucessivamente jornalista, bombeiro, poeta, vagabundo, operário metalúrgico. Tornando-se ator coadjuvante e especialista em papéis de composição, casou-se com uma colega de excursões, Linda Arvidson.

Durante o verão de 1907, o jovem casal achava-se sem trabalho em Nova Iorque e aceitou pequenos papéis na Edison. Griffith escreveu alguns roteiros, sendo depois contratado com sua mulher, a quinze dólares por semana, para a companhia de atores da *Biograph*.

Mac Cutcheon, diretor titular da firma, aposentou-se, sendo sucedido por Griffith, que estreou em junho de 1908 com *Les Aventures de Dolly* (As Aventuras de Dolly), uma clássica história de menina raptada pelos ciganos.

Griffith, que tentara o teatro, o romance e a poesia, adquirira por si próprio uma cultura bastante vasta, que lhe permitiu enfrentar temas nobres. Inspirou-se desordenadamente nas novelas de Tolstoi, Maupassant e Jack London, em poemas de Tennyson e Browning, no teatro de André de Lorde e François Coppée. Durante três anos, produziu regularmente dois filmes por semana. Essa produção primitiva é ainda hoje mal conhecida. Os historiadores apresentam

geralmente Griffith como um deus, que arrancou a linguagem cinematográfica do nada.

Porém os quatrocentos filmes por ele dirigidos entre 1908 e 1912, não são todos inteiramente originais. Tem-se, por exemplo, não raro, apresentado *The Lonely Villa* (A Vila Solitária) como a descoberta de um estilo inteiramente novo — as ações paralelas — porque a sua ação se transporta de uma mulher acuada pelos bandidos ao seu marido que acorre para salvá-la. Williamson porém utilizara já esse processo em 1900. E *The Lonely Villa* decalca bem fielmente um filme da Pathé, de 1906, que adaptava uma peça de êxito de André de Lorde, *Au Téléphone* (Ao Telefone).

O grande mérito do mestre durante esses anos de trabalho na *Biograph* foi de assimilar as descobertas esparsas de várias escolas ou realizadores e sistematizá-las. Mas até 1911, e apesar do que se escreveu, Griffith parece ter tratado todas as suas cenas em planos de conjunto, apenas mais aproximados que os de Méliès. Sua originalidade manifesta-se por uma pesquisa na *montagem alternada*, mas não sem a decupagem de uma mesma cena numa série de planos (*Corner in Wheat*). Foi erro pretender que ele empregava grandes primeiros planos em *Pour l'Amour de l'Or* (Por Amor do Ouro), e suas tentativas de iluminação artificial, posteriores às de seus rivais, permaneceram rudimentares. Em 1911, porém, seu estilo metamorfoseou-se. Em *Lonedale Operator* ele alia a montagem alternada e o salvamento de último instante a uma decupagem nervosa e bem ritmada, utilizando enfim os planos americanos e, excepcionalmente, alguns grandes primeiros planos de acessórios (*inserts*).

Durante o período em que o seu gênio se elabora, e que termina em 1912, Griffith exercita a técnica, e descobre inúmeros talentos. Após Florence Lawrence, arrancada à *Vitagraph*, contratou Michael Sinnot, um imitador de Max Linder que se fazia chamar Mack Sennett, depois o ator Owen Moore e uma jovem de longos cachos, atriz desde os cinco anos de idade, Gladys Smith, conhecida como Mary Pickford. Ela representava o papel de menina, enquanto Marion Leonard e Linda Arvidson (sra. Griffith) encarnavam as mães ou as inocentes perseguidas e de bom coração. Griffith transformou em astros Robert Harron, seu menino de recados, Mae Marsh, descoberta na multidão, Dorothy e Lilian Gish, amigas de Mary Pickford e sem nenhuma experiência teatral. Fêz também estrearem no cinema Mabel Normand, Florence Labadie, Blanche Sweet, Lionel Barrymore, Thomas Ince, em suma, a maior parte das mais eminentes personalidades de Hollywood no seu início.

Griffith contribuiu para transportar ao litoral californiano o centro de gravidade do cinema norte-americano, anteriormente di-

vidido entre Nova Iorque e Chicago. Durante o inverno de 1910, sua companhia emigrou para Los Angeles, aí voltando todos os invernos. A Biograph foi imitada por inúmeras companhias; a fundação de Hollywood foi, no entanto, obra dos Independentes, e não do truste.

Astros e Hollywood são hoje sinônimos; os Independentes alcançaram a vitória graças à Guerra das Stars. Carl Laemmle, o primeiro a empreendê-la, fundara a sua companhia, a I.M.P., sigla que significava ao mesmo tempo Diablotin e Independent Motion Picture. A I.M.P. investiu contra o elenco de Griffith, arrancando-lhe primeiro Florence Lawrence, a Biograph Girl. Depois foi a vez de Mary Pickford, que se fez acompanhar do seu irmão, sua irmãzinha, seu marido clandestino Owen Moore, e Thomas Ince, que se tornou diretor da atriz. A senhora Pickford mãe temia para sua filha a sorte de Florence Lawrence, inscrita nas listas negras do truste e que se achava sem trabalho após ser despedida por Laemmle. O navio que levava a companhia da I.M.P. a Cuba para a temporada de inverno foi perseguido por um barco a motor que transportava a nobre mãe e alguns policiais dispostos a acusar Laemmle, Owen Moore e Thomas Ince de desencaminharem menores. O caso terminou com um cheque. Os melhores atores do truste, sensíveis a tais argumentos, foram uma após os outros seduzidos pelos Independentes.

Estes se haviam federado numa companhia de produção, a Sales Company, que não tardou a separar-se em dois grupos rivais: Universal e a Mutual.

A Universal, que distribuía trinta e cinco filmes por semana, estava dilacerada por uma rivalidade interna entre Powers e Laemmle, o qual acabou por triunfar. Entre as companhias aderentes, a de Porter e Swanson iria adquirir um grande desenvolvimento, graças ao apoio de Zukor.

A Mutual contava dois grupos principais, o de Aitken e Freuler (Reliance-Majestic) e o de Kessel e Baumann. Estes últimos, que tinham muito faro, haviam cindido a sua produção em várias companhias autônomas, entre as quais a Bison 101, de Thomas Ince, e a Keystone, de Mack Sennett.

A guerra interna dos Independentes, acrescentou-se a guerra do truste. E os astros lucraram com isso. Mary Pickford deixou a I.M.P. (Universal) pela Majestic (Mutual) antes de voltar à Biograph (truste), para aceitar finalmente o belo contrato de Zukor (Universal). Os conflitos chegaram às vezes a verdadeiras batalhas organizadas. Sob o comando de Mark Dintenfass, as companhias de Laemmle tentaram várias vezes tomar de assalto os estúdios de Kessel e Baumann. Depois de algumas violentas escaramuças, cho-

caram-se com o exército permanentemente mantido por Thomas Ince para os seus filmes sobre a guerra de Secessão. Diante do imponente armamento, que comportava até mesmo um ou dois velhos canhões, renunciaram ao assalto.

Os Independentes continuavam a importar para os seus cinemas filmes europeus. Em 1912, Zukor comprava um filme de arte francês, *La Reine Elisabeth* (A Rainha Elisabeth), com Sarah Bernhardt, dirigido por Mercanton. Pagou pelo filme vinte mil dólares, soma enorme. Porém com isso ganhou três vezes mais, exibindo o filme não nos Nickel Odeons, mas em teatros, com uma hábil publicidade que fazia crer na presença real da própria Sarah Bernhardt.

Esse êxito fez sair o cinema norte-americano do período semi-feiral em que ainda se encontrava. Zukor aproveitou os lucros e experiência para fundar uma nova companhia, a Famous Players, cujo "slogan" era inspirado pelo filme de arte francês: "Atores célebres, peças célebres". Visava a fornecer um grande filme por semana aos cinemas luxuosos, que se multiplicavam. Zukor, juntamente com os realizadores Searle Dawley e Edwin S. Porter contratou vários atores de teatro célebres e excelentes atores de cinema, entre os quais Mary Pickford. Dividiu sua produção em três categorias: filmes A, com os grandes atores teatrais; filmes B, com os melhores atores do cinema, e filmes C, todo o resto. Contrariamente às suas previsões, foram os filmes B que triunfaram. O reinado dos astros começava, ao mesmo tempo que terminava a época dos Nickel Odeons.

Em 1913, a indústria investia cento e vinte e cinco milhões na construção de cinemas, sendo cinquenta milhões consagrados à produção. Para obter tais capitais, era preciso recorrer aos bancos. Wall Street interessou-se pelos Independentes. O truste estava já agora condenado; foi fora dêle que se organizaram os primeiros circuitos de cinemas de primeira classe, o de Marcus Loew e o Paramount, aos quais Zukor fornecia os programas.

Kennedy reagiu contratando astros da Broadway, mas era tarde demais; logo tôdas as companhias do truste viram-se em dificuldades, exceto a Vitagraph, que adotara há tempo o "Star System". Em 1915, a Corte Suprema dos Estados Unidos pronunciou a dissolução da M.P.P.C. em consequência da lei antitruste. Ela limitava-se na realidade em ratificar um fracasso, em constatar um óbito.

Os métodos obsoletos de Kennedy haviam por muito tempo freado o talento de Griffith, cujas ambições se haviam afirmado em cenas da guerra civil: *La Bataille* (A Batalha, 1911), em estudos sociais: *The Musketeers of Pig Alley*, *The New York Hat*, ou em ambiciosos frescos históricos: *La gènesè de l'Homme* (A Gênese do

Homem), *L'Homme primitif* (O Homem Primitivo). Fora uma nova versão de *Enoch Arden* (dois rolos, 1911), e algumas outras raras fitas, precisou esperar até 1913 para dirigir obras que tivessem duração maior que um quarto de hora, na época em que a Europa já produzia há muito tempo filmes de duas e três horas.

Seus filmes sofrem muito de uma excessiva condensação. Em 1913, o interessante *Musketers of Pig Alley* era quase incompreensível, porque a sua narração não pôde desenvolver-se em mais de um rôlo. Porém Griffith manifestara já o seu talento em tôda a plenitude ao reduzir o tema às proporções de uma simples novela. Tal como *The New York Hat* (O Chapéu de Nova Iorque), escrito por Anita Loos, interpretado por Mary Pickford e Barrymore, deliciosa e aguda crítica da hipocrisia das cidadezinhas norte-americanas, que por sua perfeição anuncia *The Pilgrim* (O Peregrino), de Charles Chaplin. Após *Judith de Bethulie*, em quatro rolos, grande encenação diretamente inspirada pela Itália, Griffith voltou às fileiras dos Independentes, seguido pelo seu admirável cinegrafista, Billy Bitzer, e pela quase totalidade do seu elenco: Lilian e Dorothy Gish, Robert Harron, Donald Crisp, Blanche Sweet, Mae Marsh etc. Reencontrava na Mutual Ince e Mack Sennett. Graças a êsses três grandes realizadores, o cinema norte-americano atingiria o seu apogeu.

CAPÍTULO XII

A COMÉDIA, DE MAX LINDER A CHARLES CHAPLIN

Antes de 1914, o filme cômico francês dominou o mundo. Notamos as primeiras e grosseiras tentativas com Zecca e seus êmulos. Depois de 1905, o exemplo inglês contribuiu para tirá-lo de sua primeira infância com André Heuzé e Romeo Bosetti, especialistas do filme-perseguição, com Louis Gasnier, Lucien Nonguet e Georges Monca, e graças finalmente à experiência de atores ou de acrobatas vindos do circo e do "music-hall".

André Deed, jovem galã acrobata, criou na Pathé o tipo *Boireau*, que o tornou célebre. *Boireau*, apelido tirado dos jornais cômicos, é um tolo, um tonto, um desajeitado, descendente direto do *Pierrot* italiano ou do *Auguste* do circo.

Entre os filmes então escritos e dirigidos por André Heuzé para Deed, *Une Douzaine d'Oeufs Frais* (Uma Dúzia de Ovos Frescos) é pretexto para clássicas confusões, e *Apprentissages de Boireau* (Aprendizados de Boireau) é uma orgia de cola e pastelões. O estilo desses filmes é o das entradas de circo, e o rosto do ator o de um palhaço.

Em 1909, Deed roda um filme por semana para a Itala, em Turim. É ele o seu próprio roteirista e diretor. Tornou-se *Gribouille* para a França, *Cretinetti* para a Itália, *Torribio* para a América Latina, *Sanchez* para a Espanha. Sua glória é universal. A prática cotidiana do cinema deu-lhe o domínio de uma arte, a do "cômico mecânico", baseada no "gag", no emprêgo de acessórios em excesso, na extravagância das situações, nas roupas velhas caricaturais. Deed, cujos meios se inspiram no circo e no "music-hall", abre assim o caminho para uma tradição cinematográfica na qual se tornarão célebres Mack Sennett, Harold Lloyd, os Irmãos Marx...

Muitos dos filmes de *Boireau* limitam-se a acumular, com bastante monotonia, disparates e pastelões, utilizando com perfeição

truques executados em exterior. Mas por vêzes Deed realiza uma obra-prima.

Na Caumont, Feuillade contribuiu para orientar a comédia para dois caminhos divergentes: o absurdo e a comédia psicológica. O absurdo baseia-se no desenvolvimento de uma situação paradoxal seguindo uma lógica quase cartesiana. Suas deduções implacáveis são as da criança que diz: "E se puséssemos Paris numa garrafa?", e tira destas premissas tôdas as conseqüências imagináveis. Uma pajem sobe até Buttes-Chaumont no carrinho do bebê, o carro começa a descer a ladeira, percorre as ruas, ultrapassa as portas de Paris, toma a estrada do Havre, entra no canal da Mancha, flutua no oceano e chega a uma ilha desconhecida, cujos habitantes selvagens elegem a pajem rainha. Um *gentleman*, vestido com cota de malha, por descuido a magnetiza e atrai a si lampiões de gás, tampas de esgôto, tabuletas, chaminés... Um pianista toca uma valsa irresistível, sua esposa dança, seus criados dançam, a zeladora do prédio dança, a verdureira, o vendeiro, o limpador de chaminés, os polícias, todos os pequenos comerciantes e artesãos, tôda a rua, tôda a cidade se precipita atordoada, num crescendo universal.

Foi no gênero absurdo ou maluco que se distinguiu Jean Durand, formado por Feuillade, com Calino (interpretado por Migé) e sobretudo com Onésime, encarnado por Bourbon. O ator é aqui menos importante que a extravagância dos argumentos. *Onésime sur les Sentiers de la Guerre* (Onésimo no Caminho da Guerra), serve de pasto aos caracóis silvestres; transformado em rei da Valáquia, torna-se dono de um harém decadente, cujas dançarinas são por ele enviadas ao açougue hipofágico. Em *Coeur de Tzigane* (Coração de Cigano) a valsa o conduz aos telhados de Águas-Mortas e a seguir às praias pintadas por Van Gogh. Em *Onésime Horloger* (Onésimo Relojoeiro), enfim, a vida de Paris é acelerada: em quarenta segundos há um casamento e o filho do casal torna-se homem. A espontaneidade da imaginação de Durand, sua bonomia, sua maluquice imperturbavelmente lógica saem dos jornais infantis ou das ilustrações cômicas. O seu senso do ritmo, a ironia, a precisão de relojoeiro prenunciam René Clair.

Feuillade, por outro lado, tentara realizar "sketches", nos quais a psicologia e a observação tinham seu lugar. Perret tentou fazer esse gênero evoluir para a comédia ligeira. O primeiro astro de Feuillade foi o jovem filho do "cômico idiota", o cocheiro de fiacre Abeilard. Este primeiro filho pródigo da tela tornou-se hoje o ator René Dary. Bebê (como era então chamado) foi sucessivamente Hércules, neurastênico, míope, terror do bairro, sonâmbulo, socialista, feminista, juiz, colecionador de selos, atirador, jardineiro...

até o dia em que, em 1912, Feuillade fê-lo adotar um irmãozinho, um jovem parisiense esperto, de olhos negros e cabelo empastado. Essa adoção serviu-lhe para livrar-se da família Abeilard; *Bout de Zan*, cuja voga perdurou, substituiu Bebê nos programas Gaumont.

A esses precursores de Shirley Temple, preferimos hoje os tradicionais filmes-perseguição, dos quais o período anterior à guerra abusou: *La Course aux Potirons* (Corrida das Abóboras), de Emile Cohl, em que as abóboras rolantes sobem ruas em declive e saltam pelas janelas das casas; *La Course aux Sergents de Ville* (Corrida dos Guardas Civis), de André Heuzé, com sua exibição de guardas de bastão branco e grandes bigodes, elenco galopante que Mack Sennett imitará ao recrutar os seus *Keystone Cops*.

A perseguição foi também uma especialidade de Romeo Bo-setti, que teve como astros, nos estúdios da Pathé em Nice, *Little Moritz*, um palhaço alemão careteiro e baixote, e a opulenta Rosalie, sua eterna bem-amada. Os cães agarravam-se aos fundilhos das calças, as saias de Rosalie transformavam-se em aerôstatos, a mangueira de regar manejada por um pândego atravessava uma casa de seis andares, e nas ruas de Antibes passava uma carruagem puxada por "queijos que andavam sôzinhos"... Num gênero próximo dêste, Nick Winter imitava burlescamente Nick Carter, roubava a Gioconda e solucionava *O Caso da Presilha de Suspensório* ou o do *Célébric Hotel*.

Antes de 1914, nenhum astro cinematográfico teve uma celebridade comparável à de Max Linder. Vimos já esse bordelês interpretar indiferentemente todos os gêneros nos estúdios Pathé. Tornou-se o seu astro cômico após a partida de André Deed, em 1907.

Em seu primeiro êxito, *Les Débuts d'un Patineur* (A Estréia do Patinador, 1907), Linder ainda mal se diferenciava dos seus rivais: suas desventuras de desajeitado poderiam ser interpretadas por André Deed. O filme, no entanto, é engraçado, o que não se pode dizer de *Le Pendu* (O Enforcado), baseado em Mac Nab, ou de *Max Aeronauta*. Porém aqui Max Linder já encontrara o seu tipo, o do janota, do "perfeito gentleman". Ele era pequeno, e para ficar maior usava saltos de borracha. Seus cabelos eram pretos, a tez morena, os olhos brilhantes e os dentes alvos sob o bigode fino. Tinha as atitudes elegantes e vivas dos meridionais, dos franceses tais como são representados nos palcos estrangeiros. Todos esses dons eram valorizados pelas roupas, tão elegantes quanto as de Edmond Rostand ou de Emile Deschanel: bengala de junco, sobre-casaca preta, colête fantasia, calça listrada, luvas creme, cartola, botinas envernizadas com cano de pano... Isso tudo conferia ao esbelto peralta uma dignidade melancólica que tornava ainda mais cômicas as pancadas que recebia.

O estilo cômico de Linder utilizava pouco a perseguição ou o pastelão. Formado pelo teatro ligeiro, o ator trazia para a tela, com a sua elegância, uma concepção nova da comicidade. Sem desdenhar totalmente os efeitos grosseiros, utilizava em primeiro lugar o barroco das situações, a fina observação psicológica, os traços de comportamento bem observados. Max foi um filho de boa família um pouco farrista, bom rapaz, contador de vantagem, sem nenhuma preocupação de dinheiro, cuja ocupação principal era cortejar as beldades. No mais das vezes, esse cavaleiro era um Lancelote submetido por damas impiedosas a extravagantes provas. Mas esse gásção era antes de mais nada um D'Artagnan muito jovem, meio simplório, recentemente chegado a Paris em seu jumento amarelo.

Diversamente dos seus rivais, Linder não é um acrobata consumado. Mas tem a arte do gesto seguro e sua fisionomia é admiravelmente expressiva. Precisou dos grandes primeiros planos para atingir a glória e desenvolver todos os talentos, que lhe permitiram pormenorizar tôdas as expressões faciais. Sua interpretação é curiosamente sincopada; sem essas rupturas de ritmo, a sua vivacidade transformar-se-ia em agitação, frenesi, havendo uma necessidade de pausas após cada efeito conseguido com presteza. Linder contenta-se sempre com uma intriga simples, quase linear, compreensível e resumida no título do filme: **Max Condecorado**, **Max Fotógrafo**, **Max Virtuoso**, **Max e a Inauguração da Estátua**, **Idílio na Fazenda...** A simplicidade do argumento, o despojamento da interpretação, o caráter profundamente nacional do tipo, valeram rapidamente ao ator uma fama universal.

Depois de 1910, Linder empreendeu excursões internacionais. Em Barcelona como em São Petersburgo, a multidão desatrela o seu carro para atrelar-se aos varais e milhares de admiradores conduzem-no ao seu hotel, atropelando-se para aclamá-lo. Diante dessa acolhida, igual à outrora reservada a Patti ou a Sarah Bernhardt, Linder toma consciência do seu valor comercial. Pathé tem de concordar em assegurar-lhe anualmente cento e cinquenta e logo depois duzentos mil francos-ouro. Esse salário, superior ao de qualquer ator francês, não exclui representações a cem ou duzentos luíses por noite, realizadas em toda a Europa. Quando a sua saúde, sempre delicada, ou suas viagens ao estrangeiro não o retêm longe dos estúdios, Linder, que tem preponderância nos argumentos e na direção, roda em princípio um filme por semana.

O rigor na escolha não foi sempre a sua qualidade dominante. Conhecemos mal a sua abundante obra e para dela fazermos um julgamento definitivo seria necessário exumar os negativos que dormem nos depósitos da Pathé. Algumas investigações revelaram que a mediocridade coexiste com verdadeiras obras-primas.

O mais perfeito filme de Linder atualmente conhecido é **Max Vítima do Quinquina** (Max Vítima do Quinino), baseado, como o teatro de Labiche ou de Feydeau, no quiproquó. Um desses episódios é com razão célebre. Max, completamente bêbedo, embrulhado numa toalha, foi atirado à rua; um guarda respeitoso o levanta do chão. Max pega o sabre do guarda, brande a toalha como capa e torna-se por um instante toreador. A elegância do gesto, o imprevisto do efeito e sua economia de meios, a discrição e a segurança da representação, tornam perfeita a cena, baseada num trocadilho da gíria. Em um momento desses, Linder equivale a Chaplin, e o filme inteiro tem essa precisão elíptica. A primeira parte de **Max Toreador** tem o mesmo valor, porém não a segunda. Linder, pago por metro de negativo, por vezes se prolongava. Improvisava geralmente os seus filmes em uma manhã; por mais talento que tivesse, precisaria de mais meditação para atingir sempre a perfeição. Apesar de suas negligências ou insuficiências, Max Linder foi, com Méliès, um dos maiores homens do cinema francês.

Rigadin, que foi seu rival, está longe de ter igual valor. Esse ator do "Palais Royal" abandonara o seu nome de teatro, Charles Prince, pelo apelido que deu **Moritz** na Alemanha, **Tartufini** na Itália, **Prenz** na Rússia, **Salustino** na Espanha, **Whiffles** na Inglaterra e **Príncipe Rigadin** no Oriente. Sob a direção um pouco rústica de George Monca, rodou um filme hebdomadário com uma regularidade burocrática. Tal como André Deed, mas no estilo do "vaudeville", foi o palerma, o pateta, papel que convinha a um nariz achatado e a grandes dentes que sugeriam espanto. Vimo-lo pois noivo, casado, na intimidade do lar, pai de família, divorciado, negro, donzela, esgrimista, cozinheiro, ladrão, presidente da República, bom juiz, Napoleão, Cinderela, vítima do amor cego, pistoleiro mascarado, deputado... Essas fitas são hoje mais monótonas que cômicas, e sugerem uma produção em série, executada com aplicação mas sem sentimento.

Entretanto, **Rigadin** fez concorrência a Max, que continuava sua brilhante carreira com encantadoras parceiras: Napierkowska, Jeanne Renouart (hoje senhora Fernand Gravey), finalmente Gaby Morlay. Foi com esta última que ele filmou um "sketch" patriótico intitulado **Le Deux Aout 1914** (Dois de Agosto de 1914). Esta data marcava, entre outras coisas, o fim da supremacia desse grande ator e do filme cômico francês. Linder foi mobilizado. Quando um ferimento grave o trouxe de volta aos estúdios, um recém-chegado, **Carlito**, havia destronado Max de tôdas as telas do mundo. Os remanescentes das firmas do truste **Edison**, furiosos porque Chaplin havia deixado um deles, a Essanay, chamou o seu rival à América do Norte. Porém uma grave doença o prostrou após ter realizado

dois filmes, e o manteve afastado das telas até o fim da guerra. Linder sobreviveu vários anos ao declínio da sua glória. Nada perdera do seu talento, como demonstrou nos filmes de grande metragem realizados em Hollywood: *Sept Ans de Malheur* (Sete Anos de Infortúnio), *The Three Must-Get-Theres* (Os Três Temos-de-ir-Lá) (1), ou em Viena: *Le Roi du Cirque* (O Rei do Circo). Porém a doença e a neurastenia o corroíam. Morreu trágicamente, com a sua jovem esposa, em 1925, numa crise demente de ciúme.

O curioso talento de Mack Sennett transportou o centro da escola cômica das margens do Sena para as do Pacífico. O dia 23 de setembro de 1912, quando produziu sua primeira *Keystone Comedy* (Cohen em Coney Island), é uma data histórica no cinema.

Esse canadense de trinta anos, que já se tornava grisalho, formara-se durante três anos com Griffith, sendo inicialmente ator e depois assistente. Como intérprete imitara Max Linder e como realizador inspirou-se na escola francesa. Griffith produzia comédias, mas este gênero não era o seu forte. O par John Bunny-Flora Finch, na Vitagraph, não parece ter superado em suas comédias Léonce Perret e Suzanne Grandais: excetuada a perseguição, a comédia americana tinha de ser inteiramente criada.

Sennett foi, como D. W. Griffith, um grande descobridor de talentos. Logo revelou Mabel Normand — trãnsfuga da Biograph — Ford Sterling, o homem da barbicha, Mack Swain, chamado Ambrósio, Roscoe Arbuckle ou Fatty, Hank Man chamado Bilboquet, Ben Turpin o estrábico, All Saint-John chamado Picratt, Chester Conklin, Louise Fazenda etc. Em seguida, éle tiraria da obscuridade Wallace Beery, Gloria Swanson, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, W. C. Fields e Bing Crosby. Os americanos menosprezam a comédia, à qual devem tantas obras-primas. Seus historiadores concederam pouca atenção a esse incomparável pioneiro, do qual as cinematecas européias e o "Mercado das Pulgas" nos revelam, ao acaso das descobertas, obras de qualidades excepcionais. Como Thomas Ince, foi sobretudo um chefe de estúdio, um notável animador. Foi mais orientador do que diretor dos seus filmes.

Sennett teve, entretanto, um estilo muito pessoal, baseado no acúmulo de "gags" e de trucagens, na multiplicação de figurantes e nos seus trajes caricaturais. Suas companhias de atores, constituídas segundo os métodos da "commedia dell'arte", improvisavam a ação ao ar livre, sobre um simples esbôço inspirado por vezes em um filme concorrente. O estilo de Mack Sennett é fluído, preciso, ágil, éle sabe dosar a progressão e utilizar a montagem com uma

(1) Trocadilho com "Os Três Mosqueteiros" (N. do T.)

exatidão que aprendeu com Griffith. A loucura e a liberdade são os distintivos de uma obra na qual as trucagens tornavam possíveis as mais inverossímeis façanhas: motociclistas usavam os fios do telégrafo como pista, os automóveis saltavam por cima dos bondes, tipos atléticos brandiam os vencidos como se estes fôsem fundas. Pular um muro de pés juntos era brincadeira, como também cair de um sexto andar. Esse gosto pelo inverossímil desapareceu hoje da comédia, mas subsiste nos desenhos animados.

A paródia foi um dos processos prediletos de Sennett. Depois de Nick Winter, éle ridicularizou o filme policial, antes de investir contra o drama histórico. Teve a sua matilha de policiais uniformizados, os *Keystone Cops*, depois os substituiu, para agradar aos soldados em guerra, por um grupo de apetecíveis banhistas, "girls" cujas roupas de banho ou de dormir eram obras-primas de cômico mau gosto. E entre as bombas de dinamite, os disparos inesgotáveis de revólver, os carros fúnebres desenfreados, os pontapés no traseiro, os fantasmas, os conspiradores, os vagões-dormitório, os subúrbios, os carros de incêndio, os casamentos malucos, os atores de Mack Sennett conduziram durante quinze anos uma incansável corrida-perseguição... Bastara-lhes quinze meses para conquistar a América do Norte.

A espreita de novos talentos, Kessel, o principal chefe da *Keystone*, contrataria para Sennett, por cento e cinquenta dólares por semana, um ator de pantomima, um jovem inglês em excursão pelos Estados Unidos: Charles Chaplin.

O ator nascera em 1889 num bairro pobre de Londres. Fôra educado pela mãe, uma dançarina de grande talento para a pantomima e surpreendentes dons de observação. O jovem Chaplin cedo precisou ganhar a vida e era ainda criança quando lhe confiaram pequenos papéis. Aos vinte anos, entrara na companhia *Karno*, que cultivava as melhores tradições da pantomima inglesa. Aí aprendeu a dançar, a dar cambalhotas, a fazer acrobacias; adquiriu uma graça perfeita dos movimentos, ao mesmo tempo que assimilava as convenções de uma arte muda. As suas excursões o levaram a Paris, depois a toda a Europa e, por duas vezes, aos Estados Unidos. Ele sonhava tornar-se galã e representar papéis românticos, quando foi contratado pela *Keystone* para tornar-se palhaço.

Seu primeiro filme, produzido no dia 2 de fevereiro de 1914, intitulava-se *Making a Living* (Ganhando a Vida). Foi dirigido por um assistente de Sennett, Lehrman, que adotara o nome de Henry Pathé Lehrman, em homenagem às comédias francesas. Nessa fita, Chaplin usava o traje de um "gentleman" inglês: cartola cinzenta, espessos bigodes caídos, sobrecasaca, monóculo e finos sapatos de

verniz. Representava o papel de um escroque impostor e feroz. A malvadez o caracteriza quase sempre na **Keystone**.

Chaplin hesitou durante certo tempo na escolha de seus trajes e abandonou o bigode espesso pela barbicha pontuda. Mas bem cedo fixou o seu tipo: chapéu de côco, bigodinho, sapatos muito grandes, andar desengonçado, bengalinha de junco flexível, calças grandes demais, lamentável sobrecasaca apertada, colête fantasia esfarrapado.

Essa vestimenta é quase tôda imitada de Max Linder. Em sua origem, Carlito é um Max na pindaíba que tenta cômicamente conservar a dignidade. Henry Lehrman, Mack Sennett e Mabel Normand dirigiram os primeiros filmes de Chaplin. O astro da **Keystone** era então Ford Sterling, espécie de Tio Sam de pêra, brutal, rude. Chaplin foi o seu parceiro no seu quarto filme: **Between Showers**. Tem já o seu traje mas não a bengalinha e não sabe o que fazer com as mãos, até o momento em que, apanhando um guarda-chuva, utiliza-o como bengala e esboça pela primeira vez o andar que o celebrizou. Revendo essa fita, tem-se a impressão de assistir ao nascimento dêste ilustre tipo.

Caught in a Cabaret, primeiro filme que êle dirige (com Mabel Normand), já anuncia vários dos temas célebres. Carlito tornou-se garção de café numa espelunca onde se destaca o belo rosto desiludido de Minta Durfee. Depois, vestido com apuro, faz-se passar pelo embaixador da Groenlândia, enquanto às escondidas dá pontapés no traseiro do seu rival ou sorve os restos dos copos. O Homem-Cinderela volta ao cabaré, onde, traído pelo avental, o infeliz é desmascarado pelo competidor, antes da batalha final dos pastelões.

Na **Keystone**, onde permaneceu um ano, Chaplin filmou trinta e cinco fitas de um ou dois rolos. **Tillie's Punctured Romance** (O Romance fracassado de Tillie) foi a adaptação por Mack Sennett de uma opereta de êxito, com Chaplin e Marie Dressler.

Com Mack Sennett, Chaplin passara pela indispensável aprendizagem da "commedia dell'arte". Em tôrno dêle, cada ator tinha uma função bem definida. Roscoe Arbuckle, era o gordão, o irritadiço, o desajeitado; Mabel Normand, a bonita fantasista, trepidante, um pouco exagerada, sempre pronta para as batalhas burlescas; Mack Swain, o bruto malvado; Ford Sterling, o irascível perverso; Chester Conklin, o pateta sonolento e espertalhão. Cada tipo é caracterizado nitidamente pelo traje e a maquilagem, como outrora Polichinelo, Arlequim ou Pierrot.

A improvisação, a liberdade, a alegria, a juventude prevaleciam na companhia, e essas qualidades hoje conferem um inimitável encanto aos velhos filmes da **Keystone**. Sua arte e poesia nascem não

do cálculo longamente premeditado, mas da descoberta espontânea, da farsa e da prática constante.

Esses métodos em poucos meses fizeram de Chaplin, aos vinte e seis anos, um ator ilustre. A América do Norte disputou os filmes do homem do bigodinho, do simpático Charlie. A guerra atrasou a sua descoberta pela Europa ocidental, mas os homens de negócio norte-americanos já haviam compreendido que a **Keystone** descobrira nêle uma mina de ouro.

O truste, agonizante, tomou êsse astro dos **Independentes**: Anderson — que era também o famoso "cowboy" Broncho Billy — decuplou o salário semanal de Chaplin, por um único filme mensal. Em 1915, o grande cômico ingressava na **Essanay** como ator, roteirista e diretor. Esse contrato coincidia com uma nova etapa do cinema americano. Sua data é também a de **Birth of a Nation** (O Nascimento de uma Nação).

CAPITULO XIII

O CINEMA AMERICANO CONQUISTA A SUPREMACIA

A guerra de 1914 assinalou o declínio do cinema europeu e estabeleceu a supremacia americana. Para o filme, como para a indústria ou as finanças, a guerra acelerara uma evolução já prevista pelos espíritos clarividentes.

O cinema, que é uma indústria, é também e em primeiro lugar uma arte, condicionada pela cultura e a consideração do público. Fabricar em quantidade violões e saxofones, papel e impressoras rotativas, tela e tubos de tintas não basta para se ter a melhor música, literatura ou pintura. Sem dúvida, o papel desses "suportes" técnicos da expressão cultural não é desprezível. Porém nunca é determinante, como o são os fatores econômicos e sociais.

Um país industrial que possui grandes aglomerações, cuja população dispõe de alguns lazers e recursos, terá, por exemplo, a sua rede de cinemas desenvolvida muito mais rapidamente do que uma região agrícola cuja população dispersa é submetida a dias de trabalho longos e mal pagos.

Um país em que o público é numeroso e assíduo, cedo ou tarde possuirá um cinema importante, no plano comercial e artístico. Mas seria errado querer aplicar mecânicamente esta regra. A Dinamarca e a Suécia produziram obras de qualidade, enquanto que a produção de países altamente industrializados — como a Inglaterra e a Alemanha — mantinha-se medíocre em quantidade como em qualidade.

Num país sem grande público nacional, a indústria não está bem consolidada em sua base, que é o conjunto de salas de projeção: a exibição; e o seu cinema poderá estar fadado a uma rápida decadência. Desde 1911, o declínio da Europa inscrevia-se nas curvas de sua produção. A evolução do cinema italiano descrevia um ziguezague frenético, o cinema francês, a partir de 1912, mantinha-se em equilíbrio, enquanto que a curva do cinema ameri-

cano elevava-se com impressionante regularidade. Porém a qualidade do cinema americano conservou-se medíocre; fôra comprometida pelo lento desenvolvimento dos dez primeiros anos de lutas intestinas.

A exibição, prodigiosamente desenvolvida em número, mantinha-se retardatária em sua estrutura, com os seus Nickel Odeons quase feirais. As condições da exibição influem sobre a produção: foi preciso esperar a transformação dos nickettes em cinemas luxuosos e caros para que a produção pudesse ter pretensões a arte, e essa metamorfose começou com seis anos de atraso em relação à Europa. Todavia, desenvolveu-se com uma velocidade nunca vista e deu aos Independentes, ligados a esses circuitos, imensas facilidades. Os produtores europeus, por seu lado, dependiam da América do Norte: Quo Vadis? fôra financiado por um alugador de Chicago, e Pathé vendia vinte vezes mais filmes aos Estados Unidos do que ao resto do mundo.

A coexistência, durante alguns anos, dos Nickel Odeons e dos Salões de Cinema exerceu um papel no nascimento dos "Serials". Tinha-se o hábito nos cinemas populares de passar os filmes importantes por partes de um rôlo.

O "Serial" americano diferenciou-se dos filmes em episódios (como o Nick Carter de Jasset ou o Fantômas de Feuillade) por sua articulação com um folhetim impresso.

Em 1913, o velho "Chicago Tribune", jornal dos Mac Cormick, reis das máquinas agrícolas, travava uma batalha impiedosa contra um cotidiano audacioso, escandaloso e conquistador, o "Chicago American", fundado pelo magnata da imprensa W. R. Hearst, protótipo do Cidadão Kane. Em Chicago reboavam tão frequentemente os tiros trocados entre as "gangs" competidoras de W. R. Hearst e dos Mac Cormick, que os rivais organizaram serviços permanentes de automóveis-ambulância. Nem por isso descuidaram-se das inovações técnicas. Os Mac Cormick, por proposta de um tal Koenigsberg, publicaram folhetins cuja adaptação cinematográfica se podia ver, no fim de cada semana, no cinema mais próximo; asseguravam assim para si a clientela dos Nickel Odeons, cuja imoralidade haviam denunciado cinco anos antes.

No dia 29 de dezembro de 1913, cem cinemas de Chicago projetavam o primeiro episódio de Les Aventures de Kathlyn (As Aventuras de Kathlyn), folhetim do "Tribune" cuja tiragem aumentou de 15% em uma semana. Hearst replicou trinta e três dias depois a este filme da Selig com um filme Edison (Dolly of the Dailies). Toda a imprensa norte-americana os acompanhou.

O novo gênero dos seriados logo teve suas obras-primas. O famoso The Million Dollar Mystery, resultante de uma combinação

Mac Cormick-Thanhouser, cujos trinta e dois episódios custaram cento e vinte e cinco mil dólares, rendeu dez vezes mais. Interpretado por Florence Labadie e o futuro realizador James Cruze, esse filme foi sobrepujado por *The Perils of Pauline* (Os Perigos de Paulina), um seriado Hearst-Pathé dirigido pelo francês Louis Gasnier e interpretado pela bela Pearl White. Foi tal o triunfo, que o exploraram com várias séries que se lhe seguiram: *La Main qui é treint* (A Mão que Aperta), *Le Masque aux Dents blanches* (A Máscara dos Dentes Brancos) etc.

Pathé fez com que esses êxitos atravessassem o Atlântico. Em 1915, a publicação por Pierre Decourcelles no "Le Matin" de "Os Mistérios de Nova Iorque", doze episódios combinando *Os Perigos de Paulina* e *A Mão que Aperta*, constituiu um êxito colossal. Os adolescentes que esperavam sua hora de partir para o exército fizeram de Pearl White o seu ídolo louro, o qual lhes trouxe, com os prestígios do exotismo, uma poesia forte e nova. A vanguarda literária, com exceção de Apollinaire e Max Jacob, havia desprezado o cinema, mas em 1916 os jovens poetas Jacques Vaché, André Breton e Louis Aragon tornaram-se fanáticos dos seriados.

"No cinema", escreveria esse último em "Anicet ou le Panorama", a velocidade aparece na vida e Pearl White não age para obedecer a sua consciência, mas por esporte. Age por agir... Pela centésima vez o traidor roubou o diamante. Pearl subtrai-lhe a jóia sob a ameaça do seu revólver. Entra em um táxi. Este era uma armadilha. Atiram Pearl num subterrâneo. Nesse ínterim, o ladrão tenta entrar em casa de Pearl. Surpreendido pelo jornalista, foge pelo telhado. O publicista o persegue, perde-o e encontra fortuitamente no bairro chinês o Caolho, que representou um papel suspeito no decorrer dos incidentes anteriores. Seguindo-o, chega ao subterrâneo onde Pearl esmorece. Vai libertá-la. Mas, seguido por sua vez pelo malfeitor, que acaba de lhe escapar, coloca-o involuntariamente na boa pista, e quando após ter feito saltar o prédio com um explosivo recentemente inventado, encontra a bela desmaiada, ela está amarrada e o diamante foi-lhe roubado pelo diligente adversário.

"Aqui só há lugar para os gestos. A ação só nos apaixonou a título de façanha. Quem pensaria em discuti-la? Eis o espetáculo que convém ao século".

Enquanto os Dadaístas consideravam "Os Mistérios de Nova Iorque" a epopéia do ato gratuito, Louis Delluc cantava a virtude salutar de Pearl White, "heroína a todo vapor, a saúde sem segunda intenção, o topête, a força graciosa, o êxito... Pearl White, que sabe fazer tudo, e tão bem, transporta os espectadores. Ao sair dos seus filmes, temos vontade de dirigir automóveis e aviões,

montar a cavalo, atirar como Ôlho de Falcão, dançar, patinar, nadar, mergulhar, fazer de tudo, tudo, tudo, e a vontade não está longe da execução..."

Assim, Pearl Vite (como geralmente se pronunciava) representava para a Europa a beleza, o entusiasmo, a saúde, a ação, a juventude, tornando-se um símbolo dessas virtudes, como pouco depois Douglas Fairbanks.

A voga do seriado continuou por longos anos nos Estados Unidos, com suas cavalgadas de "cowboys" ou suas intrigas complicadas. Assim foram *Voleurs de Femme* (Ladrões de Mulher), *Le Tigre de la Sierra* (O Tigre da Sierra), *Houdini, le Maître du Mystère* (Houdini o Mestre do Mistério), perseguido por um autômato de aço.

Às vezes, deixando o mundo fantástico dos encapuçados, dos milionários e dos conspiradores chineses, o seriado abordou questões sociais, como em 1915 uma curiosa série da *Universal*, *La Griffe* (A Garra), na qual Carl Laemmle, ainda no calor da luta contra Edison, mostrava alternativamente o gênio mau das espeluncas de aluguel, o monopólio dos transportes marítimos, a batalha do leite, os negociantes de canhões, os escroques dos seguros, os piratas das finanças e a medicina comercial. Sob a puerilidade e a grandiloquência do roteiro, reencontra-se o domquixotismo de certos filmes de Griffith.

O filme em episódios vinha da França. A Dinamarca levou para os Estados Unidos as tempestades da sexualidade e do amor com *Trafic d'Ames* (Tráfico de Almas), de George Loane Tucker. Essa imitação em seis rolos de *La Traite des Blanchés* (O Tráfico de Brancas), êxito permanente da Nordisk, custou cinco mil e setecentos dólares, rendendo porém meio milhão em vinte e oito semanas. Foram inúmeras as imitações (tais como *Les Avariés* — Os Avariados, baseado em Brieux) e o cinema norte-americano, descobrindo a sexualidade, passou da infância à adolescência. O hábil William Fox enviou a Copenhague o seu diretor artístico, Edwards, a fim de atrair alguns astros da Nordisk. A declaração de guerra, porém, impediu Edwards de realizar seus projetos. De volta a Nova Iorque, teve de contentar-se com sucedâneos norte-americanos, obtendo um memorável êxito com *A Fool there Was*, de Frank Powell, desertor da *Biograph* e da *Pathé*, filme cuja estrela foi "Theda Bara".

A mulher fatal, bela e perversa, tirânica e adorada, encarnação da moderna Naná, em uma palavra a "vamp", teve, graças a Theda Bara, uma popularidade considerável, e suas inúmeras imitadoras transplantaram para Hollywood o estranho mundo de estufa do cinema dinamarquês. As influências italianas, francesas e dinamarquesas combinam-se na obra de um realizador fecundo, comercial, porém muito talentoso: Cecil B. de Mille.

Jesse Lasky, antigo saxofonista que se tornara diretor de cabaré, dedicou-se à produção, juntamente com seu cunhado Samuel Goldfish (que mais tarde passou a chamar-se Goldwyn). Seu capital, vinte e cinco mil dólares, foi consagrado à compra dos direitos de uma peça de êxito, *The Squaw Man*, e ao contrato de um ator conhecido, Dunstin Farnum. O título da peça e o astro duplicaram o capital empregado. Venderam a exclusividade do filme antes mesmo de rodar o primeiro metro.

Lasky alugou por duzentos dólares uma granja abandonada em Hollywood, mandou transformá-la em estúdio e confiou a direção a Cecil B. de Mille, irmão de um dos seus comanditários. Após essa excelente estréia, a companhia prosperou. Cecil B. de Mille produziu um grande filme por mês no qual aproveitava sua experiência de autor dramático. Buscou no palco os seus temas e atores, e aprendeu com Griffith o empregar grande primeiro plano e a decupagem estudada. Por seu lado, sabia utilizar de maneira expressiva e requintada as possibilidades da iluminação artificial. Esse emprêgo da linguagem cinematográfica diferenciou Cecil B. de Mille de Le Bargy nesta nova tentativa de *Filme de Arte*. *The Cheat*, de 1915, teve pouca repercussão nos Estados Unidos mas foi saudado em França como uma obra-prima. Para Leon Moussinac, em 1925, *The Cheat*, era a única data que merecia ser gravada na história do cinema desde 1894 e *La Sortie des Usines Lumière*.

O público do bulevar, privado de teatros, rejubilara-se ao encontrar no cinema um drama digno de Bernstein ou Kistemackers: uma mulher da sociedade, após aceitar de um japonês uma grande quantia de dinheiro, era marcada com ferro em brasa porque se recusava a entregar-se. Delluc chamava *The Cheat* "A Tosca do cinema". Porém o que os críticos europeus admiravam na obra de Cecil B. de Mille foi o uso sistemático do grande primeiro plano, a iluminação em claro-escuro, a montagem, obra de Hector Turnbull, e a sobriedade da interpretação. No entanto, passados trinta anos, o virar de olhos e o franzir do cenho do japonês de *The Cheat* tornaram-se grandiloquentes, quase cômicos. A sobriedade é coisa relativa. Hoje, Sessue Hayakawa parece sobretudo ter transposto para a expressão fisionômica a gesticulação italiana decadente.

Quo Vadis? e *Cabiria* haviam dado à América do Norte o gosto pelas grandes encenações. Cecil B. de Mille não tardou em especializar-se nesse gênero. E essa influência latina determinou Griffith a empreender *Judith de Béthulie* e depois *Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação), que foi um filme-chave.

O roteiro, que se desenrolava na guerra de Secessão, fôra tirado por Frank Wood e Griffith de um péssimo romance de Thomas Dixon, "The Clansman", escrito para glorificar a famosa organização

racista do Ku-klux-Klan. O filme, que custou mais de cem mil dólares, foi realizado em nove semanas de filmagens e os exteriores, escolhidos nos arredores de Hollywood, tiveram grande importância. A velha companhia da Biograph fornecera os astros: Mae Marsh, Lilian Gish, Henry Walthall, Robert Herron, encontrando-se ao lado dessas personalidades destinadas a uma brilhante carreira: Bessie Love, Eugene Pallette, Donald Crisp, Sam de Grasse, Raoul Walsh etc. O infatigável Billy Bitzer foi o cinegrafista. Um exército de figurantes foi mobilizado para reconstruir o ponto culminante do filme, a batalha de Petersburgo, que o romance descrevia em meia página. Os mil e quinhentos "planos" 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 uma 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. Charles Eliott na Universidade de Harvard, O. G. Villard e Francis Hackett nas revistas liberais "The Nation" e "New Republic", fizeram ouvir os seus protestos, enquanto a Associação pelo Progresso da Gente de Côr apelava para que se realizassem manifestações contra essa "tentativa premeditada de descrever dez milhões de norte-americanos como feras". Em numerosas cidades, as primeiras representações 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 Republicano, amigo dos negros, é descrito como um odioso "colaboracionista". Finalmente o Klan, esse ancestral das sanguinolentas SS, é representado como o heróico exército dos norte-americanos honestos. Dever-se-á por isso julgar Griffith, filho de uma família arruinada pela guerra de 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 côr. 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. Nesse homem, que condena a civilização in-

dustrial e sua exploração, preferindo-lhe uma tebaida paternalista e escravista, podem-se encontrar algumas das contradições do partido democrata alternativamente encarnado por F. D. Roosevelt e Harry Truman.

As violentas polémicas provocadas por *Birth of a Nation* aumentaram o seu êxito comercial. O número de espectadores atingiu cem milhões e o filme, cuja carreira continuou por quinze anos, ficou em cartaz quarenta e quatro semanas sucessivas no "Liberty Theatre" de Nova Iorque, trinta e cinco em Chicago, vinte e duas em Los Angeles. Ao fim de nove meses, havia sido projetado seis mil e duzentas e sessenta e seis vezes em Nova Iorque. Os lucros foram imensos. O secretário de Griffith, J. D. Barry, que investira, contra a vontade, setecentos dólares, recebeu vinte vezes mais. Aiken, da Mutual, decuplicou imediatamente os vinte e cinco mil dólares investidos. Griffith, que investia no filme os seus lucros e o seu salário, ganhou em um ano mais de um milhão, logo engolido em *Intolerance*. O filme rendeu no total, segundo se diz, um lucro líquido de vinte milhões, recorde ainda não superado, já que os trinta e quatro milhões que outro filme sulista, ... *E o Vento Levou*, rendeu, são dólares desvalorizados.

A obra de Griffith, exibida nos cinemas de dois dólares a poltrona, provava sobejamente existir nos Estados Unidos um público capaz de amortizar produções muito dispendiosas. Assim, o filme revolucionava o cinema norte-americano no plano dos negócios, permitindo a Hollywood empreender daí por diante encenações ainda maiores e mais luxuosas que as italianas. O caminho estava aberto para as superproduções e os salários fabulosos.

No plano artístico, a importância de *Birth of a Nation* era igualmente considerável (se bem que se possa preferir-lhe o genial — e maluco — *Intolerance*).

O roteiro tinha 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 era um modelo de amplitude e 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, muito semelhante a uma bôca de palco. 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 an-

gustada os ruídos do combate e sobretudo o campo de batalha, onde o "pequeno coronel" (Henry B. Walthall) luta desesperadamente.

Griffith alternava com arte consumada e nova os planos muito afastados (a marcha dos exércitos) e os planos muito próximos (tal como a mão que partilha os grãos torrados, últimas reservas sulistas). Frequentemente as imagens atingem a epopéia: o "pequeno coronel" fincando a bandeira na bôca de um canhão, os vastos desdobramentos de exércitos numa paisagem impregnada de fumaça. Nessa enorme confusão, nunca se perde de vista o destino individual dos heróis. Mais do que em Stendhal — que escamoteia com arte suprema a batalha de Waterloo atrás de Fabrice — 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 bem 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 despreocupação, deixa a casa paterna e envereda pela floresta, uma surpreendente fotografia de Billy Bitzer faz pressentir o drama: uma luz turva banha um mato atravancado de galhos mortos, osadas vegetais. O negro aproxima-se, a môça foge e inicia-se a perseguição. O aspecto selvagem do cenário acentua-se, o espectador 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 espectador impressiona-se com a beleza das imagens e a absoluta perfeição de sua montagem. Elas se superam no final do filme, quando se alternam a cavalgada branca do Klan e as angústias dos Cameron, sitiados por um exército negro. Na introdução dêsse final, as imagens sucedem-se numa ordem que se tornará clássica: plano muito afastado da cabana solitária na planície; plano mais aproximado do exterior, vista geral do interior, planos americanos dos diversos heróis, grandes primeiros planos de objetos. Essa exposição clássica por aumentos sucessivos lembra os processos de certos romancistas do século XIX. Griffith respondia outrora aos dirigentes da Biograph, assustados por suas audácias muito distantes das convenções teatrais: "Dickens escrevia do mesmo modo que eu atualmente procedo; a única diferença é que esta história é em imagens". Em "Birth of a Nation", a ação dramática está sempre em perfeito acordo com o cenário natural ou as construções, um tanto primitivas, de estúdio. Estas dialéticas do homem e da paisagem, do artifício e da natureza,

continham lições que os suecos, melhor que ninguém, iriam grandemente aproveitar. Essas imagens perfeitas não fazem perdoar a hediondez do cromo que conclui o filme e que representa o Molque da guerra devorando suas vítimas rumanas. 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.

Se a repercussão de "Birth of a Nation" foi inédita nos Estados Unidos, mostrou-se bem menos considerável nos outros países. Na França, a censura julgou inoportuna a exibição dessa obra violentamente racista num momento em que as tropas coloniais se encontravam na frente de guerra. Viu-se essa obra-prima com sete anos de atraso, após uma centena de filmes que haviam divulgado as suas lições. Foi necessário um recuo histórico para que a Europa compreendesse que o dia 8 de Fevereiro de 1915, data da apresentação de "Birth of a Nation", era o primeiro dia do reinado universal de Hollywood e, pelo, menos por alguns anos, de sua supremacia artística.

CAPÍTULO XIV

THOMAS INCE, D. W. GRIFITH, CHARLES CHAPLIN ATINGEM O APOGEU DE SUA ARTE

(América do Norte, 1916-1918)

Após Birth of a Nation, a mais jovem das indústrias norte-americanas adquiriu consciência de sua força. Os antigos negociantes de roupas velhas, feirantes ou vendedores de objetos usados tinham sede em Wall Street. Os diretores de bancos não mais caçoavam, sem precauções, do sotaque estrangeiro ou dos disparates desses homens de negócio que sabiam "fazer dinheiro". Desaparecido o truste, estruturaram-se gigantescas combinações. O circuito Paramount agrupou cinco mil cinemas e a First National quase outro tanto. Paralelamente, à margem da Mutual nasceu uma formidável sociedade de produção, a Triangle, sustentada pelo banco Kuhn Loeb e, segundo dizem, pela Standard Oil de Rockefeller. A companhia pretendia especializar-se nas superproduções destinadas aos cinemas de poltronas a dois dólares. Aitken, alma dessa combinação, confiava o destino da mesma aos diretores.

D. W. Griffith, Thomas Ince e Mack Sennett formaram os três lados do Triângulo, o qual contratou, talvez com menos segurança, atores célebres, entre os quais Louise Glaum, Bessie Bariscale, Dustin Farnum, William S. Hart e Douglas Fairbanks. Este último, com pouco mais de trinta anos, conquistou as multidões pela sua optidão para todos os exercícios físicos e o incansável otimismo do seu sorriso. Tornou-se para o mundo a imagem atraente da corajosa e conquistadora jovem América. Foi mais que um ator: tornou-se um tipo quase tão vivo e universal quanto Chaplin, um tipo que seus imitadores, Douglas Fairbanks Jr. ou Errol Flynn, tentaram perpetuar durante a outra guerra.

Parafraseando Léon Moussinac, Douglas Senior, herói moderno, é esportivo, pensa depressa, age depressa, estoura de sangue frio e saúde, bom humor e audácia, instinto, vigor e liberdade.

Fairbanks, sem a sua ironia, ter-se-ia tornado um fastidioso cartaz de propaganda. Seus primeiros roteiristas — o casal Anita Loos e John Emerson — não se privaram de caçar dos defeitos ou dos ridículos da vida norte-americana. No início, Douglas foi um novo Barão de Crac. Agiu a seguir um pouco mais a sério e não conseguiu evitar a fadiga. Griffith contribuiu para o lançamento desse mito; supervisionou os doze primeiros filmes de Fairbanks e escreveu o roteiro de *The Lamb*, dirigido por Christy Cabanne. Este dirigiria, juntamente com Allan Dwan, os primeiros grandes êxitos do ator, que conquistou, após 1918, uma glória universal.

Mary Pickford — que mais tarde se tornou mulher de Fairbanks — encarnava então nos Estados Unidos o ideal feminino. Com os seus cachos louros e iluminados a contraluz, os vestidos simples e elegantes, o rosto redondo de boneca de porcelana, essa criatura um pouco ideal demais, parcialmente modelada por D. W. Griffith, foi uma admirável mulher de negócios. De vinte dólares por semana, seu salário de 1909 na *Biograph*, passou a mil com Zukor, o qual, dobrando em breve essa quantia, garantiu-lhe cento e quatro mil dólares por dois anos. Ainda insatisfeita, entrou em negociações com a Mutual e Zukor, para conservar essa loura mina de ouro, teve de oferecer-lhe um mínimo de um milhão para os dois anos seguintes. Com esse salário, Hollywood atingia um máximo. Os astros de hoje têm rendas menores.

Entretanto, quantias imensas eram investidas na encenação. No verão de 1916, Thomas Ince lançava um filme pacifista, *Civilization*, a fim de apoiar a candidatura de Wilson à presidência. William Fox montava uma luxuosa *Carmen*, com Theda Bara. Cecil B. de Mille produzia com Geraldine Farrar uma *Carmen* concorrente e a seguir uma *Joana D'Arc* que era uma defesa da causa aliada. Os filmes guerreiros sucediam-se aos filmes pacifistas: *Epouses de Guerre*, de Herbert Brennon, *Le Cri de Guerre de la Paix* e dez outros filmes intervencionistas produzidos pelos irmãos Warner ou por Stuart Blackton, que se lembrava de ser inglês. Após *Intolerance*, Griffith rodaria — em parte na frente francesa — vários filmes de propaganda exageradamente patriótica (*Mearte of the World*, etc.). *Une Fleur dans les Ruines* tornou Erich von Stroheim um astro mundial, pela sua criação de um oficial alemão “vilão”.

A Europa em guerra, cansada da propaganda, entusiasmava-se com o “Far West” e o seu exotismo. Saudava Thomas Harper Ince como um gênio.

Esse negociante de película, que proclamava ser o dinheiro a sua principal preocupação, esse produtor a quem se atribuíam filmes realizados por subalternos, revelou paradoxalmente a arte cinematográfica aos estetas de uma Europa para a qual Griffith con-

tinuava desconhecido. Sua influência sobre as novas escolas sueca e francesa foi capital, assim como sobre os primeiros realizadores soviéticos. Para se ter idéia de um entusiasmo difícil de se sentir ao rever suas obras conservadas pelas cinematecas, é preciso citar as linhas escritas por Louis Delluc após ver o muito esquecido *Conquête de l'Or*:

“Este filme representa o que a arte cinematográfica realizou de mais surpreendente. Este magnífico poema visual... é um jôgo perpétuo e milagroso, mas natural, exato, nunca em vão rembrantes o de luz e vida.

“Vejam... esses primeiros planos influenciados por um Goya, um Benard ou um Blanche do Além. E o movimento corre, corre, arranca-nos do lugar, fazendo saltar o coração. Galopadas loucas — porém novas — em estradas luminosas, em líricos vapores de poeira, numa ardente e selvagem exatidão de verdor, vento e sol, que provoca gritos de admiração...”

“Todos os filmes de T. H. Ince habituaram-nos a tais processos e ao seu gênio... O espectador de *La Conquête de l'Or* sente-se invadido pela violenta sinceridade de um poeta, um pensador, um homem... Ele cria verdadeiramente, e seu filme — como uma sinfonia, uma tela, um livro, uma estátua — é uma obra e não uma historietas: é a obra de alguém... Este poeta é universal: Thomas H. Ince é o mestre do cinema”.

A propósito desse “poeta universal”, Delluc poderia ter evocado, melhor que Êsquilo, Homero, pois a sua obra foi coletiva e constituiu a culminância de uma tradição popular.

Nascido em 1880, de uma família de atores, ele próprio ator desde a infância, Thomas Harper Ince fora por longos anos um obscuro artista ambulante, que para viver precisou às vezes tornar-se garção de restaurante. A atriz Alice Kershaw, sua esposa, pertenceu ao elenco da *Biograph* e Ince representou ocasionalmente para Griffith, antes de dirigir os filmes de Mary Pickford. Em seguida, deixou Laemmle por Kessel e Bauman. Contratou por conta desses a cavalaria e o elenco de um circo ambulante, fundando uma companhia filial da Mutual, a *Bison 101*.

Ince foi inicialmente astro, roteirista e diretor dos seus primeiros filmes. Ele próprio fazia a montagem dessas fitas de trezentos metros, realizadas quase exclusivamente em exterior. A guerra de Secessão e o “Far West” tornaram-se suas especialidades. Inspirava-se em Tom Mix e Broncho Billy, mas também em edições baratas, circos, cromos ou teatros norte-americanos consagrados à epopéia dos pioneiros. Através desse folclore, ligava-se à vida popular contemporânea ou mais remota das terras recentemente conquistadas.

Esse antigo cinegrafista revelou-se grande organizador. Aprendeu a dirigir cavalaria, figuração, multidões, desordens, brigas de murros. Em um dos raros filmes anteriores à guerra ainda conservados (*Quand Lee se rendra*), feito dois anos antes de *Birth of a Nation*, ele revela nas cenas de guerra uma mestria talvez superior à do Griffith de então. Mas não foi tão hábil ao dirigir e descobrir atores. A *Bison 101* não foi, tanto quanto a *Biograph*, um viveiro de astros. Devem-se no entanto a Ince algumas revelações. William S. Hart deve-lhe a glória, este "homem de olhos claros" foi o intérprete cujo trágico, cujo pudor e rigidez um pouco huguenote superava a vulgar animação dos "cowboys" clássicos. Sessue Haya-kawa estreou com Ince em *Le Typhon* (1914).

Ince era mais profundamente norte-americano do que Griffith, no qual eram visíveis as influências francesas, inglesas, italianas, escandinavas e logo em seguida alemãs. Na época em que a fundação da Triangle o tornou célebre, esse bardo do "Far West" havia praticamente abandonado a direção de fitas. Nesse tempo, exceto o ambicioso *Civilization*, ele entregara a realização a uma equipe de jovens por ele formados: em primeiro lugar, Reginald Barker. Não dirigiu os famosos filmes da Triangle que a publicidade então lhe atribuía e cujos títulos franceses fizeram sonhar toda uma geração: *Carmen du Klondyke*, *Pour sauver sa Race*, *Celle qui Paye*, *L'Homme au Yeux Clairs*...

Não se deveria por isso concluir que Ince foi um mito, involuntariamente criado por Delluc e desenvolvido por "historiadores" de segunda mão. Ele participou efetivamente de obras cuja unidade não se deve unicamente ao "Far West" e nem aos temas que elas tornaram clássicos: o "cowboy" justiceiro, a cidade de madeira atravessada por poeirentas cavalgadas, a inocente perseguida, o "saloon", o pôquer em que os revólveres disparam sozinho, as implacáveis lutas de adversários em frangalhos, rolando na lama ou no pó.

A maioria dos roteiros da série foi fornecida a Thomas Ince pelo inesgotável Gardner Sullivan, antigo jornalista, ainda hoje roteirista em Hollywood. Mas Ince colaborava sempre nas decupa-gens (uma novidade naquela época).

Esse curioso autor, que se vangloriava de jamais ter lido um livro, foi talvez o primeiro a estabelecer na América do Norte um manuscrito pormenorizado plano por plano e que dava indicações minuciosas. Terminado esse trabalho, confiava a direção do filme a assistentes com ordem imperativa de conformar-se estritamente a suas instruções escritas. Acabada a filmagem, Ince tornava-se novamente o dono da obra, cuja montagem fiscalizava pessoalmente. O cinema tinha então poucos colaboradores e a parte de Ince era

assim mais considerável que a de muitos realizadores contemporâneos: se não executava as imagens, ordenava-as. Esse Inaudi da linguagem cinematográfica, se por certos aspectos relativos à organização foi antecessor dos produtores norte-americanos, foi ao mesmo tempo — quase à sua revelia — um grande poeta lírico, cuja obra se acha dominada pelo senso do trágico, pelo gosto épico, da luta e da conquista, pela mágica presença da natureza e de suas intempéries.

Mas esse homem sem cultura perde pé assim que se afasta do "Far West". Se manda William S. Hart trocar a camisa xadrez por um "smoking", a ação logo esmorece (*Les Loups*). Se se eleva aos assuntos internacionais (*Civilization*, *Les Trois Mousquetaires*, *Vive la France*), seu fracasso é quase certo. Uma exceção porém: *L'Italian* foi uma comovente pintura da vida dos imigrantes em Nova Iorque. A Triangle, apogeu de Thomas Ince, ficou marcada pela sua descoberta de um grande ator jovem, sensível, ardente, e ativo, Charles Ray. Mais tarde, devido à evolução de Hollywood, esta superou os meios, os métodos e o instinto desse produtor. Depois de 1918, tornando-se independente, fundou com vários bons realizadores (entre os quais Maurice Tourneur) a *Associated Producers*, que malogrou em arte e em negócios. Uma intoxicação alimentar matou prematuramente Thomas Ince, em 1924.

Apesar do que haja pensado Delluc, "Griffith foi mais longe do que Thomas Ince" (L. Moussinac) e foi efetivamente "o primeiro nome do cinema" (L. Moussinac). *Intolerance* assinalou o seu apogeu, assim como o do filme norte-americano.

Para esse filme, Griffith lançou mão de todo o crédito conquistado pelo êxito de *Birth of a Nation*. Contratou um exército de figurantes e de atores. Mandou construir gigantescos cenários. O maior destes, um palácio babilônio, era orlado de torres de setenta metros de altura e media mil e seiscentos metros de fundo. Para a cena do Festim de Baltasar, povoaram-no com quatro mil figurantes; tal amplitude obrigou Billy Bitzer a filmar suas cenas em balão cativo. Griffith pretendeu ter mostrado dezesseis mil pessoas em uma só fotografia dos exércitos persas. Para o transporte, o abastecimento, o comando desses grandes batalhões, cujos salários atingiram freqüentemente doze mil dólares por dia, foi necessário estabelecerem-se linhas telefônicas e estrada de ferro. As muralhas de Babilônia, da altura de uma casa de quatro andares, eram transitáveis e podiam ser percorridas por duas quadrigas que se cruzassem. Em outros locais, Griffith mandara reconstituir Paris do século XVI e Jerusalém do tempo de Cristo. Sessenta mil figurantes, operários, atores, carpinteiros, técnicos etc. teriam sido empregados nos vinte e dois meses e doze dias que durou a produção.

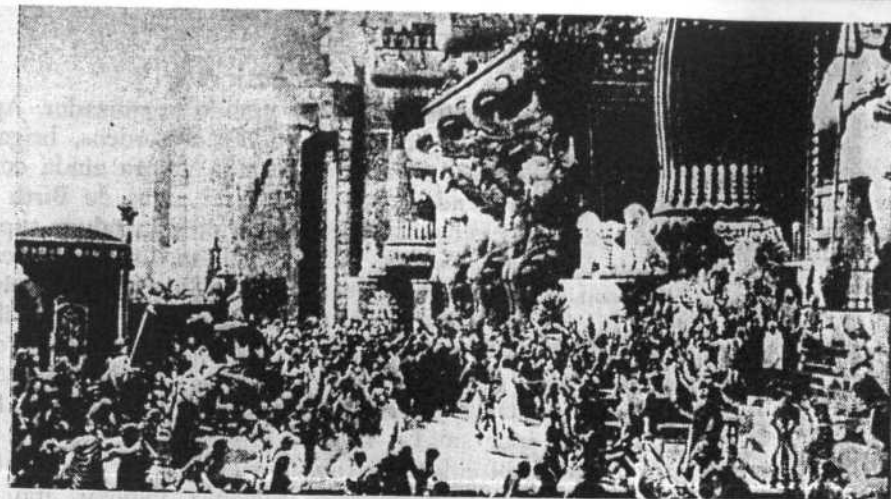
Naturalmente a despesa foi enorme. Duzentos e cinquenta mil dólares foram despendidos no Festim de Baltasar e o custo total do filme atingiu dois milhões. Esta quantia hoje é freqüentemente ultrapassada por produções norte-americanas, mas o dólar está agora muito desvalorizado. Já em 1936, para refazer *Intolerance* teriam sido necessários doze milhões de dólares. Cem mil metros de película passaram pelas câmaras de Billy Bitzer e do seu colaborador Carl Brown. Essa quilometragem corresponde a setenta e seis horas de projeção. Durante os dois meses empregados em sua montagem, *Intolerance* foi reduzido a catorze rolos, ou seja, a um pouco mais de três horas de projeção, duração esta que era apenas um pouco maior que a de *Birth of a Nation*.

Aos 5 de setembro de 1916, essa dispendiosa produção, anunciada por uma colossal publicidade, começava a sua carreira no "Liberty Theatre" de Nova Iorque, onde permaneceu em cartaz vinte e duas semanas. Porém o fracasso foi quase total junto ao público norte-americano e ao estrangeiro. O empreendimento liquidou-se com um deficit de mais de um milhão de dólares, os quais Griffith, que financiara uma parte do filme, se comprometeu a cobrir. Dizem que ele passou o resto de sua carreira a pagar essa dívida. Faltou dinheiro para demolir a Babilônia de madeira e staff, cujas ruínas dominaram simbolicamente Hollywood durante doze anos.

Essa obra gigantesca era também — como se diria dez anos mais tarde — um filme de vanguarda, que foi a causa do seu fracasso. Ainda hoje, *Intolerance* desconcerta um público informado. Esse Drama solar de tôdas as idades da humanidade ("Sun Play of the Ages", segundo a expressão de Griffith) comportava quatro partes: a Queda de Babilônia, a Paixão de Cristo, a Noite de São Bartolomeu e um drama moderno, a Mãe e a Lei. Não havia um liame entre êsses quatro episódios, a não ser o tema vago da Intolerância combatendo o Amor e a Caridade, e o leitmotiv, inspirado em Walt Whitman, cuja imagem era a de Lilian Gish embalando um berço em um vago cenário merovíngio.

Esses quatro episódios não são apresentados em separado, mas simultaneamente. O principal meio estético e dramático do filme foi a montagem alternada. Em *Birth of a Nation*, Griffith mostrara alternadamente a família Cameron, os negros que os sitiavam e os cavaleiros do Klan salvador. Em *Intolerance* Griffith estendeu ao tempo essa ubiqüidade da câmara. Por oposições às tragédias clássicas, estabeleceu a regra das "três multiplicidades": de lugar, tempo e ações.

"Minhas quatro histórias se alternarão", declarava na época Griffith. "No início, as suas vagas serão separadas, lentas e calmas;



17 — Intolerância (*Intolerance*) — GRIFFITH, 1916 — Num colossal cenário babilônico de um quilômetro e meio, o maior construído até agora, uma direção à italiana do Festim de Baltasar.

18 — Nascimento de uma Nação (*Birth of a Nation*) — GRIFFITH, 1915 — Soou hora da ação. A Klux-Klan executara êste negro e colocara seu cadáver sobre a soleira do governador (Th. Dixon).





19 — Casa de Penhor (*The Pawnshop*) — CHAPLIN, 1916 — Sob os dedos de Carlitos, os objetos se transformam; as bolas douradas do usurário tornam-se bolas de bilhar.

20 — As banhistas de MACK SENNETT — por volta de 1915 — Entre o grupo das "Bathing Girls" que cercam o gordo MAC SWAIN, a futura estrela GLORIA SWANSON.



21 — Descendo para o Este (*Way Down East*) — GRIFFITH, 1920 — O comovente rosto de Lilian Gish, que foi também a intérprete de um outro filme célebre de GRIFFITH.

22 — Robin Wood — ALLAN DWAN, 1922 — O invencível e sorridente DOUGLAS FAIRBANKS repelia sozinho exércitos inteiros.





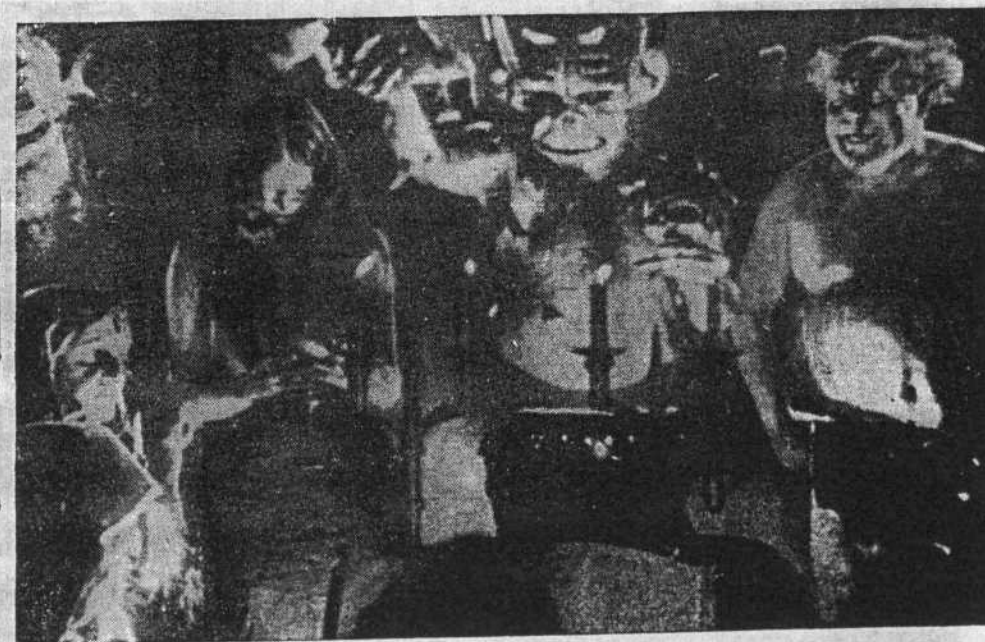
1 — Os Proscritos (*Les Proscrits*) — VICTOR SJÖSTRÖM, 1917 — “O mais belo filme do mundo. Nêle SJÖSTRÖM mostrou-se magistral... assim como um intérprete singularmente eloquente, a paisagem” (L. DELLUC).

4 — O Carro Fantasma (*La Charrete Fantôme*) — VICTOR SJÖSTRÖM, 1920 — O cocheiro da morte (SJÖSTRÖM) aparece à apaixonada jovem do Exército da Salvação.



25 — O Tesouro de Arnes (*Hen Arnes Penningor*) — STILLER, 1919 — O cortejo fúnebre passa perto do navio prêso pelo gelo, numa direção admiravelmente estruturada.

26 — A Bruxaria Através dos Tempos (*Hexen*) — BENJAMIN CHRISTANSEN, 1921 — Na Suécia, o realizador dinamarquês reencontra os segredos plásticos de BREUGUEL e de JACQUES CALLOT.





31 — O Trilho (*Scherben*) — LUPU PICK, 1921 — No mundo fechado de um quarto de dormir, o pai (WERNER KRAUSS) recebe de sua filha a confissão trágica de seu erro.

32 — O Último Mortal (*Der Letzte Mann*) — MURNAU, 1924 — O ex-porteiro de hotel (JANNINGS), oprimido no inferno subterrâneo dos lavabos pela injustiça da sorte e pela tomada em plongée.



mas pouco a pouco irão se aproximando e crescerão sempre mais rapidamente até o desenrolar, quando se entrelaçarão em uma mesma torrente de violenta emoção”.

Nos primeiros rolos, os diversos episódios, cujos enredos são ainda simples, são apresentados em longos fragmentos. Porém pouco a pouco a ação complica-se, os trechos encurtam, as alternâncias aceleram-se. A Paixão não ocupa mais lugar que um caminho da cruz nas paredes de uma catedral. Mas no desenlace os outros três episódios, no seu paroxismo, comportam cada um uma multiplicidade complexa. Na Paris da São Bartolomeu, vemos sucessivamente as ruas percorridas pelos Ligórios, os interiores onde os Huguenotes se inquietam, a corte de Carlos IX. Em Babilônia, passamos do palácio de Baltasar às quadrigas de Ciro, às muralhas da cidade, aos cavaleiros que querem evitar a ameaça. No episódio moderno, a ação desenrola-se ao mesmo tempo na célula em que um inocente aguarda a morte, no cadafalso erguido num pátio, em um vagão especial onde viaja o governador que pode comutar a pena, e no automóvel que persegue o trem para levar-lhe a prova do erro judiciário. A montagem, que combina tôdas essas ações em um atordoante crescendo, fragmenta ao infinito cada uma delas: as rodas do carro persa revezam-se com as da locomotiva, o sangue dos Huguenotes parece misturar-se ao dos Babilônios decapitados e o pó das estradas modernas às nuvens suscitadas pelas últimas palavras de Cristo, enquanto Lilian Gish embala o seu perpétuo berço (1). É tal porém a força de Griffith, que essa mixórdia de imagens, longe de provocar o riso, arrebatava de admiração.

Cada um dos episódios é no entanto tratado em estilo bem diferente.

A Paixão — representada por atores pouco conhecidos (fora os estreantes Erich von Stroheim e Bessie Love) — é uma seqüência de cinco quadros vivos, cujo estilo religioso barato não deixa de ter relação com a série das Paixões da Pathé.

Na Noite de São Bartolomeu, Eugene Pallette era o jovem enamorado de Margery Wilson, e Josephine Crowel compunha a figura cruelmente carregada de Catarina de Medicis. Esse episódio, mais amplamente desenvolvido, era não raro tratado em planos gerais; seu estilo “Assassinato do Duque de Guise” não se devia unicamente à identidade dos costumes históricos.

A Queda de Babilônia era interpretada por Constance Talmadge, Alfred Paget, Elmer Clifton e Seena Owen como astros, embora

(1) “Uma confusão inexplicável na qual Catarina de Medicis visitava os pobres de Nova Iorque, enquanto Jesus abençoava as cortesãs do rei Baltasar e os exércitos de Dario assaltavam o expresso de Chicago”, escrevia Louis Delluc, ao mesmo tempo que falava da “mestria mais paradoxal e mais prodigiosa” que Griffith manifestava em *Intolerance*.

na figuração se encontrassem atores já ilustres ou prometidos a um grande futuro: Douglas Fairbanks, Donald Crisp, Noel Coward, Owen Moore, Carol Dempster, Nathalie Talmadge, Mildred Harris (que foi esposa de Chaplin), Coleen Moore etc. Esse episódio, considerável pela encenação e pelo desenvolvimento, tinha um estilo muito próximo do de *Cabiria*. Foi inspirado pela escola italiana. Tinha o vigor desta, embora nem sempre evitasse o estilo carnavalesco.

A Mãe e a Lei teve como astros Robert Harron e Mae Marsh, encontrando-se entre os pequenos papéis os nomes de Monte Blue e Tod Browning. Esse episódio foi por sua extensão e perfeição o principal da obra; seu estilo simples e bem realista é original e vigoroso. Essa parte fôra empreendida antes de todas as outras, em 1914, imediatamente após as filmagens de *Birth of a Nation*. Esse drama contemporâneo é o núcleo de *Intolerance*, em torno do qual se agrupam outros episódios como três gigantescas metáforas.

A idéia de A Mãe e a Lei fôra sugerida a Griffith por um sangrento conflito trabalhista, objeto de um inquérito parlamentar, e por uma crônica criminal, o caso Steilow. O tiroteio contra os grevistas, por milicianos, constitui a principal sequência da primeira parte de *Intolerance*. Mas o episódio moderno comporta dois outros trechos merecidamente célebres: o processo e o salvamento do condenado.

A sequência da greve — que teve certa influência sobre *Potemkin* e *La Mère* — mostra alternadamente os escritórios em que o patrão e o diretor telefonam e os bairros operários onde os grevistas se agitam, a barricada dos milicianos, a fábrica, a rua em que os grevistas caem, as mulheres assustadas ou os fuzis disparando. Num admirável contraponto de imagens, Griffith alterna os planos gerais com os grandes primeiros planos, os pedaços de filme de três metros e mais e os que, comportando apenas nove imagens, duram apenas meio segundo... O processo contém imagens de belas mãos crispadas como as da "Crucifixão" de Mathias Grünewald. Em um filme de 1914, aliás bem medíocre, *La Conscience Vengeresse*, Griffith utilizara já amplamente em uma bela sequência os primeiros planos de mãos e pés. E o salvamento do condenado é ritmado pela repetição do estranho mecanismo que serve para pôr em funcionamento a força... A arte da montagem atinge aí suas culminâncias.

Em *Intolerance*, Griffith fizera tudo: dirigira as multidões e os atores (com um estado-maior no qual figuravam W. S. Van Dyke, Tod Browning, Erich von Stroheim), supervisionara os cenários, os figurinos, a fotografia, a música, executara a montagem, escrevera finalmente um roteiro que foi sobretudo um esquema; o filme não

comportou decupagem prévia e foi em parte improvisado "in loco", utilizando quase exclusivamente a luz solar.

As vantagens desse supremo poder do realizador — muito raro no cinema — são evidentes, embora não deixassem de ter inconvenientes. A ideologia confusa do grande homem, sua total falta de senso do ridículo, seu pedantismo de autodidata, a confiança no seu gênio, manifestaram-se livremente desde os letreiros em que os personagens são batizados como *Querida número um*, *Olhos Negros*, *Nazareno*, *Môça das Montanhas*, *Poeta Rapsodo*... E os letreiros, superando em ridículo os de *Cabiria* — seus modelos — misturaram a um lirismo enfático indicações ingênuas referentes a preços em dólares, datas históricas e número de figurantes. Essas cômicas escórias são arrastadas por uma poderosa corrente. São mais evidentes na conclusão sumária: o Armagedon da guerra futura, o bombardeio de Nova Iorque, a queda da tirania e a paz universal garantida pelo perfeito Amor.

A carreira de *Intolerance* foi muito difícil fora dos Estados Unidos. Aplaudido pelo rei da Inglaterra, o filme foi mutilado pela censura britânica, seu pacifismo fêz com que o interditassem na Europa continental enquanto durou a guerra e os franceses jamais permitiram a exibição da Noite de São Bartolomeu. Tais fracassos inquietaram Griffith, já acuado pelos credores, e ele se resignou a esfacelar seu filme, apresentando separadamente os episódios. A obra não conseguiu entretanto impor-se ao público e a crítica europeia conservou-se reticente.

O filme foi comprado antes da Revolução de Outubro por um distribuidor russo que não o pôde exibir; reencontrado por um feliz acaso, foi exibido pela direção do cinema soviético. Alguns jovens entusiastas: Kulechov, Eisenstein, Pudovkin, foram os primeiros a compreender a importância da mensagem griffithiana, conferindo-lhe o seu verdadeiro sentido.

A Triangle, produtora de *Intolerance*, foi liquidada ao fim de dois anos de atividade. Após a dissolução de uma companhia apoiada em três diretores, constituiu-se a dos Artistas Associados. A sociedade, amparada pelas empresas Dupont de Nemours, era formada por três astros: Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charles Chaplin. A nova combinação admitia, no entanto, D. W. Griffith.

Os Artistas Associados produziram a última grande obra-prima de Griffith: *Broken Blossoms* (O Lírio Partido). Depois de *Intolerance*, o realizador dirigira, juntamente com medíocres filmes de guerra, vários filmes sentimentais em que Lilian Gish, interpretando o papel de uma môça muito jovem e perseguida, imitava e superava Mary Pickford. Ela foi estrêla de *Broken Blossoms*, interpretando o papel de uma menina mártir amada por um chinês sen-

timental (Richard Barthelmess) e atormentada, depois morta, por seu pai, um brutal boxista (Donald Crisp). Toda a ação centralizou-se em torno desses três atores e Griffith, como se quisesse fazer-se perdoar pelo Festim de Baltasar, contentou-se com um único cenário importante, o de uma rua pobre do bairro chinês de Limehouse, em Londres. Este abandono da grande encenação modificou sua maneira. Subordinou tudo ao estudo dos caracteres, à expressão de sentimentos simples mas bem matizados. A atmosfera, que era a dos casebres, das ruas afogadas em neblina, das lojas pobres, torna-se um personagem do drama. Sem que se possa, segundo acreditamos, falar então de influências recíprocas, Griffith aproximava-se dos esforços suecos, contribuindo talvez com esse filme para o progresso do "Kammerspiel" alemão.

Broken Blossoms foi um cântico à juventude e ao talento de Lilian Gish. A frágil atriz é inesquecível na cena em que, acuada por seu carrasco, gira na estreita armadilha de um quatinho, curvada de pavor, crispando as graciosas e leves mãos. Uma rigorosa montagem serviu a esse episódio célebre, que continha certa tonalidade de sadismo puritano. A fotografia envolvente, doce, sedutora, utilizava com felicidade o "flou" artístico. Apesar da pieguice de um assunto fornecido pelo romancista inglês Thomas Burke, e apesar da caracterização um pouco carregada do "Bruto", Griffith evitou quase sempre as faltas de gosto, raramente ausentes em seus outros filmes.

Charles Chaplin, a quem haviam bastado alguns meses para conquistar mais fama do que Griffith ou qualquer outro norte-americano, amadurecera sua arte realizando para a Essanay, em 1915, uns quinze filmes. The Tramp, sua primeira obra-prima, comportava uma parte quase trágica quando Carlito, que amava a filha do fazendeiro, descobria que ela estava noiva. Encontra-se novamente essa veia trágica no medíocre Carmen, no momento da morte de D. José.

Os primeiros filmes da Essanay distinguiam-se ainda mal das comédias Keystone, mas o seu tom logo se humanizou, e a sátira social apareceu em Charlot Apprenti, Marin à la Banque e Cambrioleur. Desde o início dessa série (e até 1923), Chaplin teve como parceira a bela e comovente Edna Purviance, jovem secretária de quem fez uma grande atriz. Ela morreu, esquecida, em 1938.

Em 1916, Chaplin assinava com a Mutual um contrato de 670.000 dólares por doze filmes (The Floorwalker, The Fireman, The Tramp, Le Noctambule, L'Imposteur, The Pawnshop, Le Machiniste, The Rink, Easy Street, The Cure, The Immigrant, The Adventurer). Quase todos foram obras-primas, que traziam a marca do gênio. Deixando para trás o seu mestre Max Linder, Chaplin

igualava-se a Molière, segundo uma comparação sustentada por Delluc após ver os filmes da Mutual. Na mesma época, Elie Faure evocava Shakespeare a propósito de Carlito, comparação amplamente confirmada vinte e cinco anos mais tarde com Limelight (Luze da Ribalta). Em todos os seus filmes de dois rolos, manifesta-se a graça física de um mimo incomparável. Esses dons, entretanto, são utilizados como meios, e não como fins. Como aliás a técnica.

A montagem das fitas de Carlito é primitiva e quase não se diferencia da dos antigos filmes de Max Linder. A maioria das cenas são tratadas em plano de conjunto. Chaplin continuará durante toda sua carreira fiel a esta técnica. Durante a realização de Monsieur Verdoux, ele declarava ao seu colaborador nesse filme, Robert Florey: "As tomadas em plano de conjunto são-me indispensáveis: quando represento, tem igual importância o que faço com as pernas, com os pés, com o rosto". E acrescentava: "Sou diferente; não preciso de ângulos fora do comum".

O primeiro plano intervém portanto somente quando a expressão do rosto tem mais importância dramática do que a mímica do corpo. As iluminações ou os "travellings" não têm quase papel nenhum. A técnica está inteiramente subordinada ao homem.

Todavia, para marcar uma cena, Chaplin faz inúmeras tentativas. Para The Immigrant, que mede 500 metros, ele fez o seu operador habitual, Rollie Totteroh, assistido por W. C. Foster, rodar 12.000 metros de película. Passou quatro dias e quatro noites consecutivas a realizar ele próprio a montagem, que consistiu sobretudo na escolha da melhor cena entre várias dezenas de tentativas.

Alguns filmes da Mutual filiam-se ainda à tradição de Mack Sennett, a dos pastelões. Porém essa tendência não é mais a dominante. Quase todos esses filmes têm a precisão e a graça de um balé, mas a sátira e a crítica social os tornam algo mais que brilhantes divertimentos. Charlot ne S'enfait Pas ou Easy Street, o filme mais famoso dessa série, inicia-se pela apresentação zombeteira de uma missão religiosa que leva para o bom caminho os vagabundos. Convertido pelos belos olhos de Edna Purviance, Chaplin torna-se policial e é enviado à terrível rua onde um brutamonte desanca toda gente. Suas astúcias ingênuas, sua presteza, sua inteligência triunfam: a rua torna-se respeitável e virtuosa.

A ironia mordaz que domina Easy Street acompanha-se da pintura dilacerante dos pardieiros londrinos, berço do grande ator cômico. A personagem de Carlito torna-se daí por diante bem definida: ele é fraco, porém tem sorte e astúcia. Seu pequeno porte, seu aspecto frágil tornam simpáticos os seus êxitos. Carlito é bom, enternecido, caridoso. Contudo, essas qualidades não excluem os seus opostos. Às vezes ele é covarde: em Le Machiniste, ele inter-

rompe a batalha por um armistício, do qual se aproveita para abater o adversário sob pastelões. Carlito é também cruel: em uma cena de *The Pawnshop*, após ter sido tapeado por um velho escroque, ele abre como lata de conservas o relógio que o pobre homem quer penhorar, desmonta todo o maquinismo e, recusando-se a emprestar um só tostão, devolve os destroços envolvidos num lenço.

O principal recurso cômico de Chaplin é a dignidade. O seu **Carlito** — antítese de Max Linder — é um vagabundo que quer ser cavalheiro. Esta pretensão burlesca não exclui a nobre reivindicação da dignidade humana, cuja conquista implica ridicularizar os dignitários indignos: policiais, guardas de prisão condes, banqueiros, usurários, valentões...

Em *The Adventurer* Chaplin escrevia então: "Tomo um sorvete com uma môça em um balcão. No andar de baixo, coloco uma senhora gorda, respeitável e bem vestida. Tomando meu sorvete, deixo cair uma colherada, que escorrega pela minha calça e, do balcão, cai no pescoço da senhora. O primeiro riso é provocado pelo meu embaraço. O segundo, muito maior, resulta da chegada do sorvete ao pescoço da dama, que grita e começa a pular... Por mais simples que isso pareça, visam-se aí dois elementos da natureza humana: um é o prazer do público em ver a riqueza e o luxo em dificuldades; o outro é a tendência do público a sentir as mesmas emoções que o comprador. Uma das coisas que se aprendem mais rapidamente no teatro é que o povo em geral fica satisfeito em ver os ricos levarem o pior. Se eu tivesse feito o sorvete cair no pescoço de uma pobre empregada doméstica, em vez de riso haveria simpatia pela mulher. Por outro lado, como uma empregada doméstica não tem dignidade a perder, o fato não seria engraçado. Deixar o sorvete cair no pescoço de uma mulher rica é fazer acontecer o que ela merece".

Para conseguir tais efeitos, Chaplin emprega sempre uma grande economia de meios. O sorvete serve-lhe no caso para desencadear três vezes o riso. Ademais, êsses efeitos são cuidadosamente escolhidos, no sentido de serem compreendidos por todos e em toda parte. Chaplin experimenta longamente os seus "gags". Sua escolha é determinada pela certeza de ser compreendido pela universalidade dos homens.

Uma inigualável popularidade recompensaria êsses cuidados. Os filmes de Chaplin são talvez os únicos apreciados ao mesmo tempo pelas classes mais pobres e as populações mais primitivas e pelos públicos mais seletos e os mais requintados intelectuais. Seus filmes são os únicos que atraíram o público ininterruptamente desde 1914. Nem Griffith, Thomas Ince ou Mack Sennett conheceram tal glória e tão duradoura voga.

Em 1917, Chaplin assinava um contrato de um milhão de dólares com a *First National*, que agrupava em seus circuitos a maioria dos cinemas norte-americanos. O criador diminuiu então o seu ritmo de trabalho. Entre 1918 e 1920, realizou unicamente quatro filmes de três rolos: *A Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *Sunnyside* e *A Day's Pleasure*. Os três primeiros constituem obras-primas sem qualquer falha, sem qualquer defeito. *A Dog's Life* retoma o tema dos pardieiros, das tabernas, do vagabundo perseguido pela polícia. Em *Sunnyside*, Carlito é um empregado de fazenda brutalizado por um patrão puritano, mas que se evade no sonho de um extraordinário bailado no qual surge como um fauno entre as ninfas. *Shoulder Arms* foi, enfim, uma sátira impiedosa da guerra de 1914, que êsse poeta anarquiza através do absurdo. Antecipando-se a *The Great Dictator*, o simples soldado aliado que êle encarna ridiculariza os chefes dos exércitos: Hindenburgo, o Kaiser e o Kronprinz. Em outra cena, proibida pela censura, podia-se vê-lo arrancar como recordação os botões de suas casacas em estilo Poincaré e rei da Inglaterra.

Nessas obras curtas, porém perfeitas e puras como diamantes, Chaplin atingia já o apogeu de sua arte. Seu registro se ampliaria ainda, no entanto, após 1920. Porém não o de Griffith, Ince ou Mack Sennett. O gigantesco fracasso de *Intolerance* destronou os diretores. Os "producers", agentes dos bancos, tenderam a tornar-se os donos da arte dos filmes. O apogeu do cinema norte-americano chegou ao fim. Começava o reinado de Hollywood.

A guerra ainda não terminara e já a exuberante revelação norte-americana seguia-se da brusca floração de obras-primas suecas, que fôra pacientemente preparada, durante cinco anos, por Sjöström e Stiller.

CAPÍTULO XV

A FLORAÇÃO SUECA

A originalidade do cinema sueco aparece, já antes de 1914, em *Querelles de Frontières*. (Contendas de Fronteiras), de Stiller e em Ingeborg Holm, em que Sjöström atacava as instituições "de caridade". *La Grève* (A Greve), que ele produziu na mesma época, apresentava talvez um caráter social semelhante, mas essas preocupações não se tornaram ulteriormente dominantes em suas obras.

L'Etrange Aventure de l'Ingénieur Lebel (A Estranha aventura do Engenheiro Lebel), (1916) constituiu para o ator Sjöström a oportunidade de representar um duplo papel em um de seus filmes. Em 1945, a forma da narração policial impressionava ainda, porque corresponde às preocupações em voga de certos roteiristas. Por meio de sucessivos "flash backs", um mesmo acontecimento apresenta-se sob vários prismas, através dos depoimentos das diferentes testemunhas do caso Lebel.

O Engenheiro Lebel não valia, entretanto, nem *Terjevingen*, baseado em Ibsen, nem *La Fille de la Tourbière* (A Moça da Turfeira), baseado em Selma Lagerlöf, nem principalmente *Les Proscrits* (Os Proscritos), inspirado no islandês Sigurjonsson, filmes que lhe sucederam.

As fitas da *Triangle* acabavam de ser reveladas à Europa e sua influência sobre Sjöström é certa. Mas na obra de Thomas Ince e seus discípulos, o acaso, e mais tarde a prática, haviam transformado instintivamente as ásperas paisagens do "Far West", o "saloon" e o "placer" em personagens do drama. Sjöström empregou os mesmos meios de maneira concertada no intento, plenamente realizado, de produzir obras de arte. Assim, segundo Moussinac, os suecos "foram tão originais, porém conscientemente, quanto os norte-americanos nos filmes do período áureo — quero dizer, 1916 — o foram inconscientemente".

A exposição de *Les Proscrits* é o modelo de um estilo. Desde as primeiras imagens, as montanhas da Islândia, impõem sua pre-

sença, real, sem qualquer aparente insistência, delas parecendo emanar o vagabundo interpretado por Sjöström. A fazenda, cuja rica proprietária (Edith Erastoff) ele vai amar, é admirável pelo cenário e a maneira pela qual nele se situam as personagens. Não há ruptura alguma entre a paisagem natural e as construções de estúdio. Os norte-americanos não conseguiam então essa harmonia, a não ser no "Far West" contemporâneo; em uma obra histórica como *Birth of a Nation*, a mediocridade dos interiores, com algumas exceções, destoa da esplêndida visão dos exteriores. Sjöström, ao mostrar uma fazenda irlandesa de uma sociedade primitiva e patriarcal, sabe explicar pela cenografia e os figurinos o papel da patroa e o dos criados, a riqueza, o paternalismo, o artesanato familiar, sem que essa exposição social, sucedendo-se à descrição do meio natural, entrave o progresso da ação dramática e psicológica.

Posteriormente, os amantes refugiam-se nas montanhas, que continuam a dominar a ação por sua constante presença. No desenlace, tudo se apaga diante da paixão que opõe o homem à mulher. Aqui, a paisagem desaparece para dar lugar ao cenário simplificado de uma cabana. Nesse momento, só os homens importam. Jamais até então a sintaxe cinematográfica fôra empregada com tal ciência.

O realizador empreendeu a seguir uma adaptação de um longo romance de Selma Lagerlöf, "Jerusalém em Dalecarlia", retomando para fins artísticos a fórmula dos "episódios". Concluiu assim três grandes filmes: *La Vie des Ancêtres* (A Vida dos Antepassados) (em duas épocas) e *La Montre Brisée* (O Relógio quebrado). A série foi então interrompida. Continuará cinco anos depois com *Les Mau-dits* (Os Malditos), dirigido com talento mais discutível por Gustav Molander.

La Charrete Fantôme, terminado por Sjöström após *Le Monastère de Sandomir* (O Mosteiro de Sandomir) (baseado em Grillparzer) e *Maitre Samuel* (Mestre Samuel), é o seu mais célebre filme, embora não a sua obra mais perfeita, pois o seu envelhecimento é incontestável. As superimpressões realizadas por Julius Jaenzon foram o principal elemento do êxito de *La Charrete Fantôme*. Pela primeira vez retomava-se com amplidão o velho processo das "fotografias espíritas", outrora ingenuamente adaptado no cinema por Méliès. *La Charrete Fantôme*, rodando implacável pelas estradas brumosas ou pelas ressacas do oceano, permanece como um leit-motiv sedutor. Porém as superimpressões chocam quando são empregadas em um cemitério que evoca o estúdio.

Um cocheiro da morte que busca na noite de São Silvestre um homem morto em pecado a fim de substituí-lo, uma virgem devota e tuberculosa inconscientemente apaixonada por um bêbedor de idade madura, as pregações com fanfarras do Exército da Salvação

leva-nos para um mundo quase mágico. Um letreiro transporta-nos para o quarto do velho solar, onde a jovem de circo dorme; abre-se uma muralha e numa paisagem de pinheiros esmagados pela neve adianta-se um carro puxado por ursos castanhos trazendo a "Dama da Mágica", velha hedionda e sarcástica extravagantemente envolta em negros véus de pregas cerradas e como que molhadas. Ela ergue a coberta, mostra o seu prisioneiro atado — o herói desvairado e louco — depois, deslizando ao longo do leito, desaparece no mundo da noite e dos sonhos.

Stiller não atinge tais culminâncias em *La Légende de Gösta Berling* (A Lenda de Gösta Berling), obra um tanto longa e enfadonha, que constituiu o canto de cisne da arte sueca, e mais emocionante pela presença, ao lado do grande ator Lars Hanson, da muito jovem e viçosa estreante Greta Garbo.

Se Sjöström e Stiller dominam do alto a escola sueca, não foram entretanto os únicos a ilustrá-la. O ator Rune Carlsten parece ter atingido um efêmero apogeu com *Quand l'Amour Commande* (Quando o Amor Comanda), dominado pelo cenário de um fiorde. Ivan Hedqvist, como Carlsten também ator, ilustrou-se em encantadoras comédias de costumes: *La Fille des Etudiants*, *Le Mariage de Joujou*, antes de realizar uma obra poética com *Le Pèlerinage à Kevlaar* (A Peregrinação a Kevlaar). A personalidade de John W. Brunius superou a de Hedqvist. Seu mais célebre filme, *Le Moulin en Feu* (O Moinho Incendiado), repetia e renovava, segundo um roteiro de Karl Gjellerup, um tema já tratado várias vezes no cinema dinamarquês. Após *Le Chat Botté* (O Gato de Botas), inspirado em Palle Rosenkrantz, *La Petite Fée de Solbaken* (A Fadinha de Solbaken), baseado em Bjornstjerne Bjornson, *Durée d'Âme* (Dureza de Alma) baseado em Henryk Pontoppidan, Brunius lançou-se com felicidade às grandes encenações históricas (Carlos XII). Pouco depois dele, Gustav Molander estreou, alcançando êxito com a adaptação de uma peça célebre, *L'Espion d'Osterland*, já filmada em 1914 pela sucursal sueca da Pathé.

Em 1920, o cinema sueco brilhava com tal esplendor que atraiu a Estocolmo os dois melhores realizadores dinamarqueses, Benjamin Christensen e Carl Dreyer, cuja obra, realizada em quatro países, mais adiante estudaremos.

Christensen realizou em Estocolmo a sua obra-prima, o agitado *La Sorcellerie à Travers les Ages* (A Feitiçaria Através dos Tempos). Esse ator que por muito tempo associara os seus esforços aos de Gluckstadt e de Von der Aa Kühle, estreou em filmes de terror: *LX Mystérieux* ((O X Misterioso) e *La Nuit Mystérieuse* (A Noite Misteriosa). Empreendeu na Suécia a realização de um verdadeiro documentário sobre a feitiçaria, diretamente inspirado na abundante

literatura judiciária dos séculos XVI e XVII. Não recuou diante de nada: recém-nascidos atirados em caldeirões ferventes, peitos murchos de velhas atenuadas pela Inquisição, monges obcecados pela lubricidade, jovens feiticeiras copulando com hediondos demônios; mostrou até mesmo o ânus de Belzebu beijado como se fôsse uma pátena, durante os sabás... O sadismo e a obscenidade de algumas cenas poderiam ter limitado a carreira desse filme singular aos cinemas especializados, proibidos aos "menores de dezesseis anos". Mas como em Breughel ou Callot — nos quais Christensen se inspirou diretamente — a arte transfigura os pormenores que, de outro modo, seriam vulgares ou repugnantes. A ciência das iluminações conferia uma realidade fantástica às maquilagens exageradas e às máscaras de papelão. Quinze anos antes de *La Kermesse Héroïque* (A Quermesse Heróica), o rigor dos enquadramentos inspirava-se na mestria flamenga, e as imagens encadeavam-se com uma segurança que prenuncia *La Passion de Jeanne d'Arc* (A Paixão de Joana d'Arc). Os anos não diminuíram a virulência desse extraordinário sabá, que não teve continuação; o realizador deixou a Suécia para exercer a sua profissão de ator nos estúdios berlinenses, depois para realizar em Hollywood alguns filmes medíocres.

Tantas obras-primas deram reputação mundial aos filmes de um país menos populoso que a cidade de Nova Iorque, e cujos cinemas eram menos numerosos que os de Pittsburgh ou Cincinnati. Se a súbita derrocada dinamarquesa permitia à *Svenska*, fundada por Magnussen, criar para si uma situação invejável e absorver as firmas rivais, essa prosperidade não a autorizava a rivalizar com Hollywood ou Berlim. E não bastava que na França ou na Inglaterra os críticos aclamassem *Les Proscrits* ou *Le Trésor d'Arne* como obras-primas para que os filmes suecos atingissem o grande público. Na França, a sua voga limitou-se a alguns cinemas parisienses especializados. O público, que então se entusiasmava com Fairbanks ou Hayakawa, ignorou o nome de Sjöström.

Magnussen pareceu temer que o caráter tipicamente nacional dos filmes da *Svenska* prejudicasse sua popularidade. Orientou-se para produções "internacionais", nas quais só Stiller obteve êxito, com *Vers le Bonheur*. Porém esse novo rumo decepcionou a crítica e os intelectuais, sem conquistar o grande público. Acentuando-se as concorrências americana e alemã, uma violenta crise quase interrompeu a produção sueca. Christensen e Dreyer partiram para Berlim, Molander foi para a Finlândia; finalmente, organizou-se um êxodo fatal, para a América do Norte.

Em 1923, Hollywood deixara com efeito de ser um obscuro subúrbio de Los Angeles para tornar-se a capital de um império cinematográfico mundial. Seu monopólio pouco temia uma França muito

decadente, uma Inglaterra reduzida a zero, uma Dinamarca liquidada ou uma Itália que recebera o golpe mortal. Restavam duas forças perigosamente conquistadoras: a Suécia e a Alemanha.

Em Hollywood aproveitou-se do enfraquecimento da Svenska. Sjöstrom, atraído por um bom contrato, atravessou o Atlântico, sendo logo seguido por Stiller, Greta Garbo, Lars Hanson e Christensen. Privado desses realizadores e astros de classe internacional, aumentaram as dificuldades financeiras do cinema sueco. Embora Brunius, Hedqvist, Carlsten ou Molander tivessem talento, estavam longe de ser geniais. Enquanto em Hollywood os quatro grandes suecos continuavam suas diferentes carreiras, o mundo deixou de ouvir falar da Svenska. Num abrir e fechar de olhos, Hollywood aniquilara um rival em potência e ganhara nessa operação um de seus principais trunfos: Greta Garbo. O cinema sueco entrava num torpor que iria durar quase quinze anos. E ainda não se recuperou inteiramente do golpe brutal que os financistas norte-americanos lhe desferiram depois de 1920.

CAPÍTULO XVI

AS REVELAÇÕES ALEMÃS

A guerra dividira a Europa em três partes: no ocidente, a França, a Inglaterra e os países latinos, que a América do Norte conquistou imediatamente; no este, a imensa Rússia, mal abastecida em filmes estrangeiros por Vladivostoque ou a Escandinávia; isolada do resto do mundo por esses dois blocos aliados, a Europa central, dominada pela Alemanha, estava ameaçada de uma escassez de espetáculo.

A indústria pesada alemã soubera que o cinema se havia tornado na América do Norte um empreendimento importante e rendoso pelo qual Wall Street se interessava. Fornecer filmes à Europa central logo pareceu ser — do mesmo modo que a fabricação dos “ersatz” alimentares — um “dever nacional”. A grandeza dessa tarefa foi compreendida pelo estado-maior. No dia 4 de julho de 1917 — numa época em que a “luta pelo moral” tinha para militares e civis uma importância essencial — o general Ludendorff aconselhava o Ministro da Guerra a congregar urgentemente em bases racionais os esforços morais e materiais do cinema alemão. Hindenburgo apoiou Ludendorff. Depois, os magnatas dos bancos, da química, da eletricidade e dos armamentos reuniram-se para fundar uma poderosa sociedade, a *Universum Film Aktiengesellschaft*, comumente conhecida por suas iniciais U.F.A.

A U.F.A. foi um cartel que reuniu os principais produtores, como o fizera Edison. Os métodos dos cartéis alemães não são diferentes daqueles dos trustes norte-americanos e seus fins monopolizadores são idênticos. Mas enquanto nos Estados Unidos essas combinações financeiras são em princípio proibidas pela lei Sherman, foram na Alemanha preconizadas e patrocinadas pelos governos.

Tudo preparava o Reich para a edificação de uma poderosa indústria cinematográfica. Desde os primeiros meses das hostilidades, a frequência dos cinemas aumentara consideravelmente, como aliás em toda a Europa; o pronunciado atraso da exibição foi supe-

rado. Desde 1908, a grande indústria química se interessava pela fabricação de película, e o filme virgem Agfa era sob certos pontos superior ao Kodak-Rochester. A fabricação dos aparelhos de óptica e eletricidade, muito desenvolvida, permitia equipar cinemas e estúdios. Porém os quadros artísticos eram ainda insuficientes.

O isolamento da Alemanha estimulou a produção. Berlim apelou para os técnicos e atores de toda a Europa central. A corrente vinda da Dinamarca, juntaram-se as contribuições de Viena, Praga, Varsóvia e Budapeste. Assim chegaram, após Asta Nielsen, a polonesa Apollonia Chalupetz, conhecida sob o pseudônimo de Pola Negri, o dinamarquês Olaf Fonss, astro do filme fantástico em episódios *Homunculus* (dirigido por Albert Neuss e Otto Rippert); o romeno Lupu Pick, ator e em seguida realizador etc.

Lupu Pick obtivera, em 1916, o seu primeiro êxito ao lado de Jannings, em *Nuit d'Épouvante* (Noite de Pavor), dirigido por Arthur Robison. Emil Jannings estreara ao mesmo tempo no cinema em *Fromont Jeune et Risler Aîné*, adaptado de Alphonse Daudet pelo dr. Robert Wiene, de origem tcheca. Werner Krauss e Conrad Veidt haviam aparecido nos estúdios, enquanto Henny Porten continuava sua carreira de estrêla em produções dirigidas por Carl Froelich. Paul Leni dirigia seus primeiros filmes. Joe May, especialista dos filmes policiais ou fantásticos, concordava em filmar os roteiros do jovem vienense Fritz Lang. A série dos filmes de Joe Deeb, que Joe May iniciara, continuou com Ewald André Dupont... Quase todos os que iriam assegurar o êxito do cinema alemão estavam, desde 1915-1916, agrupados nos estúdios berlinenses. O verdadeiro desenvolvimento começou com o fim das hostilidades, quando a U.F.A., patrocinada por Krupp, Stinnes, pela futura I. G. Farben e o "Deutsche Bank", garantiu para si o controle dos cinemas outrora pertencentes à Nordisk. Numa Alemanha varrida pelo vento da derrota, haviam-se construído estúdios esplendidamente equipados, sem rivais na Europa. A vitória das grandes encenações italianas era recente. Os financiadores da U.F.A. propuseram êsses modelos aos realizadores da companhia. Joe May mandou construir arenas romanas para nelas instalar os leões e os cristãos de seu *Veritas Vincit*. Confiaram a Ernest Lubitsch, que dera prova de sua habilidade numa série de comédias, uma gigantesca produção da *Carmen*. Hans Kraly, que se tornava o roteirista oficial de Lubitsch, havia-se inspirado mais em Mérimée do que em Bizet. Por oposição às *Carmens* hollywoodianas, a cigana de Pola Negri foi naturalista, assim como Dom José, interpretado por Harry Liedtke.

Apresentaram *Carmen* após a derrota, numa Alemanha abalada pelas perturbações sociais. A república, proclamada após a fuga do Kaiser, retirou os capitais governamentais da U.F.A. Esta tornou-se

uma sociedade particular, que liquidou suas filiais encarregadas da propaganda. As altas finanças, já agora únicas proprietárias da U.F.A., não mudaram sua orientação. A produção de Lubitsch o demonstra: realizou sucessivamente, com muito luxo, *Madame Du Barry*, filme antifrancês, e *La Princesse aux Huitres* (Princesa das Ostras), antiamericano. A inauguração, em 1919, do cinema "U.F.A. Palast am Zoo", com *Madame Du Barry*, marcou o início de uma fase de conquista. A U.F.A., após ter eliminado da Alemanha os seus rivais dinamarqueses, comprou cinemas na Suíça, nos países escandinavos, na Holanda e na Espanha. Nos países aliados chocou-se com um boicote, porém a suntuosa *Du Barry*, interpretada por Pola Negri e Emil Jannings, rompeu as barreiras: o caráter essencial da fita era, no final de contas, um requisito contra os excessos revolucionários de 1789: o filme chegava oportunamente no mundo sacudido pelos abalos sociais.

As grandes encenações chamaram a Alemanha à sucessão de uma Itália decadente. Elas utilizavam no cinema a lição das colossais encenações de Reinhardt, que tinham revolucionado o teatro anterior à guerra. Lubitsch, seu discípulo, levou para a tela um dos maiores êxitos do homem de teatro, a pantomima oriental *Sumurum*. Ele abordava então todos os gêneros, contando que servissem para grandes espetáculos: a fantasia (*La Poupée*), a opereta com cenários modernos estilizados (*Le Chat Sauvage*), a pomposa reconstituição histórica (*Ana Bolena*, *La Femme du Pharaon*). Um polonês emigrado, Buchovetsky, esteve a ponto de eclipsá-lo por um momento, com *Danton*, no qual o amor de uma mulher guiava o tribuno para o seu destino. Antes de ser chamado a Hollywood, deveria realizar também em Berlim *Otelo*, *Safo* e *Pedro, o Grande*. Otto Rippert montou *La Peste à Florence* (A Peste em Florença), segundo um roteiro de Fritz Lang; Richard Oswald, *Lady Hamilton* e *Lucrécia Bórgia*; Arsen von Czerepy, *Catarina, a Grande* e um nacionalista *Fredericus Rex*, com Otto Gebühr.

Para se libertarem da solenidade italiana, adotaram o estilo da pequena história, explicaram as guerras e a Revolução pela sexualidade e os segredos de alcova. Alexandre Korda, jovem húngaro recentemente chegado a Berlim, aprendeu então a receita das *Vidas Privadas*, que fizeram a sua fortuna.

Lubitsch, grande manejador de figurações numerosas ao modo de Reinhardt, logo soube adaptar à tela a comicidade tradicional das operetas alemãs. Sua inspiração foi vulgar, mas envolvente e robusta. *La Princesse aux Huitres* é — pensando bem e apesar do que se tenha dito — menos grosseiro que *Du Barry*: naquele primeiro filme, como na sua comédia bávara de exteriores, *Les Filles de Kohlhiessel*, suas alusões chulas e as grandes palmadas no tra-

seiro aliam-se a um nítido senso de observação dos costumes ou do comportamento.

A corrente nascida dos êxitos de Lubitsch opôs-se o Expressionismo, que foi mais original e mais tipicamente nacional.

Caligari, que se tornou universal como Harpagon ou Dom Juan, foi o primeiro tipo trágico criado exclusivamente pelo cinema. Menos que um homem, ele é um estado de alma, uma mistura de crueldade e inquietação, de fantástico e frenético. Esse filme célebre é hoje uma das chaves da alma alemã.

O austríaco Carl Mayer, que escreveu com o tcheco Hans Janowitz o roteiro de *Le Cabinet du Docteur Caligari* (O Gabinete do Doutor Caligari), é talvez a mais forte personalidade do cinema alemão mudo. Filho de um comerciante arruinado pelo jogo, fôra comerciante feiral, desenhista ambulante e vagamente ator; a guerra o fez soldado, e suas excentricidades o destinaram aos psiquiatras. Após serem desmobilizados, seu amigo Janowitz, tentou durante certo tempo a literatura, antes de tornar-se negociante de óleos. Os dois jovens combinaram no seu roteiro as recordações pessoais: hospitais psiquiátricos, crimes sexuais, espetáculos feirais. A idéia motriz foi, segundo Siegfried Kracauer, a revolta contra as crueldades da guerra e contra a autoridade, simbolizada pelo Doutor Caligari, cujo nome fôra tirado da correspondência de Stendhal. Esse diretor de um asilo de alienados hipnotizara o jovem César e o exibia nas feiras, obrigando-o, caída a noite, a cometer terríveis crimes. César morria de esgotamento e Caligari, desmascarado, era internado como louco.

O roteiro e a idéia de tratá-lo em estilo expressionista entusiasmaram o produtor Erich Pommer, cujo nome está ligado a várias grandes realizações alemãs. Ele dirigiu depois da guerra a Decla (Deutsche Eclair), que contava entre os seus realizadores o jovem vienense Fritz Lang. Pommer propôs-lhe dirigir *Caligari* e diante de sua recusa voltou-se para outro dos seus diretores, o produtivo e comercial Robert Wiene. Os verdadeiros diretores desse filme-chave foram, menos que Wiene, seus cenógrafos, três pintores expressionistas do grupo "Der Sturm": Herman Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann.

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

"Os filmes devem transformar-se em desenhos vivos", proclamava então Herman Warm. Esta frase é a chave da 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, e com o fim de harmonizá-lo com o fantástico das telas pintadas, ataviaram-se os atores com roupas extravagantes e maquiagens 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 grande muro sombrio.

Esses resultados são sobretudo evidentes nas fotografias tiradas do filme. Porém o movimento do cinema ameaçava destruir a composição desejada pelos pintores. A concepção da cenografia obrigou portanto os atores a acelerar seus movimentos quando se achassem fora das linhas reguladoras, e a imobilizar-se quando suas atitudes se harmonizassem com as do quadro. Sua representação estilizada aproximava-se da pantomima, modificada pelas pesquisas cênicas de vanguarda. Com suas luzes pintadas na tela, seus quadros vivos, seu ritmo sincopado, *Caligari* foi, como outrora os filmes de Méliès, teatro fotografado, no qual a decupagem se reduzia essencialmente a uma série de quadros passivamente registrados pelo cinegrafista Hameister. Teve porém a vantagem sobre aqueles filmes primitivos de ser servido por um grupo de grandes atores: Conrad Veidt (César), Werner Krauss (Caligari), Lil Dagover, Friedrich Feher, Twardowski...

Para que o público melhor aceitasse tais audácias, Wiene modificou o argumento primitivo de acordo com uma sugestão feita a Pommer por Fritz Lang: um prólogo e um epílogo explicaram que esse mundo fantástico era visto por um louco finalmente 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, o "Vorwärts", 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, graças a Louis Delluc, o bloqueio que ainda interditava os filmes alemães.

Esperava-se com impaciência, após *Caligari*, o novo filme de Robert Wiene. Mas o Genuine expressionista foi, apesar do roteiro

de Carl Mayer e a cenografia de Cesar Klein, um malôgro quase grotesco. Os êxitos parciais do seu *Raskolnikof*, do grã-guinholeco *Mains d'Orlac*, do *I.N.R.I.*, que combinava uma intriga moderna com a vida de Cristo, não impediram o realizador de voltar às fáceis produções comerciais que constituíam a sua vocação. Carl Mayer, Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Feher, os cenógrafos Warm e Röhrig iriam, porém, contrariamente a Wiene, representar um grande papel na evolução ulterior do cinema alemão.

Após *Caligari*, as obras mais importantes do expressionismo foram *Les Trois Lumières* (As Três Luzes), de Fritz Lang, *Le Golem* (O Golém), de Wegener, *Le Montreur d'Ombres* (O Mostrador de Sombras), de Robison; *Le Cabinet des Figures de Cire* (O Gabinete das Figuras de Cera), de Paul Lény, encerraria, em 1924, a série dos filmes filiados unicamente a essa escola.

O horror, o fantástico e o crime dominam o expressionismo; seria contudo erro considerá-lo como uma transição entre o Grã Guinhol e o terror americano à *Frankenstein*. Siegfried Kracauer notou com justeza que *Caligari* iniciara uma *Procissão de tiranos*.

O pós-guerra alemão, cuja turva desordem era conscientemente ou não descrita nesses filmes, parecia suscitar um monstro fatal. *Nosferatu o Vampiro* é, com os seus exércitos de ratos, um mensageiro sinistro da peste; *O Mostrador de Sombras*, nascido da noite, traz os grandes fantasmas negros que levam ao crime; o Destino encerra as Três Luzes e mil outras numa cidadela de infundáveis muralhas e obriga o homem Sísifo a rolar de século em século o mesmo fardo; os fugitivos do *Gabinete das Figuras de Cera* — Ivan o Terrível ou Jack o Estripador — instalam na tela o reino da ferocidade e das torturas descritas pelo marquês de Sade. Enfim *O Golém*, de Wegener, é menos o andróide que liberta o povo judeu dos seus carrascos do que o autômato transformado em tirano, e que se volta contra o seu criador, o rabino Loew... O expressionismo aparece pois como uma metáfora deformada, que teve variações em torno do destino da Alemanha no início da República de Weimar.

No plano técnico, o expressionismo evoluiu sem perder o seu princípio de uma visão subjetiva do mundo. Em *Les Trois Lumières*, Herman Warm, Herlth e Röhrig substituíram a tela pintada de *Caligari* por cenários construídos, nos quais a luz se refletia no relêvo dos staffs. Em *Le Montreur D'Ombres*, de Robison, o cinegrafista Fritz Arno Wagner transfigurou um clássico cenário de teatro pela magia das iluminações e substituiu o fantástico caligaresco das telas pintadas pelo jogo móvel de grandes sombras negras. O emprêgo expressivo da luz tornou-se a característica do cinema alemão, expressionista ou não. Para que os operadores pu-

dessem desdobrar todos os recursos da fotografia de arte, encerraram-se os filmes na prisão luxuosa dos gigantescos estúdios berlinenses, condenando-se os exteriores. O *Atelier de Poses* tornou-se novamente rei, como em Montreuil no tempo de Méliès.

Através do expressionismo e ultrapassando-o destacaram-se fortes personalidades, que superaram as fórmulas da escola: Carl Mayer, Fritz Lang e Murnau em primeiro lugar.

Depois do fracasso de *Genuine*, o roteirista Carl Mayer continuou a fornecer temas para certos filmes expressionistas, tais como *Vanina*, baseado em *Stendhal* e dirigido por von Gerlach. Todavia, isso não o impediu de virar as costas à escola que ajudara a criar. Moussinac considerava com justeza *Caligari* e *La Nuit de la Saint-Sylvestre* como os dois pólos do cinema alemão. Carl Mayer foi o autor dessas duas partes da antítese germânica.

O grande roteirista tornou-se o teórico do *Kammerspiel* ⁽¹⁾ cinematográfico. Essa escola apresentou-se aparentemente como uma volta ao realismo. Abandonando os fantasmas e os tiranos, os seus filmes voltavam-se para as pessoas comuns: ferroviários, lojistas, criados, descritos em sua vida cotidiana e seu meio. Ultrapassando o expressionismo, Carl Mayer parecia alcançar o naturalismo literário. A intriga dos seus filmes podia reduzir-se a uma ocorrência policial, porém a ação era concentrada conforme o modelo das tragédias clássicas, das quais se adotara a regra das três unidades.

A unidade do tempo nem sempre se limitava às vinte e quatro horas. Por outro lado, a ação tinha uma unidade tão deliberadamente linear que os filmes podiam dispensar letreiros; a unidade de lugar tornava-se envolvente pela presença constante dos mesmos pormenores e acessórios. Entretanto, ao elemento natural que dominava os filmes de Sjöström, Carl Mayer preferiu um cenário de significação social por ele mandado construir em estúdio: a cozinha onde vive a criada em *L'Escalier de Service* (Escada de Serviço), a casa do agulheiro em *Le Rail* (O Trilho), os cômodos atrás da loja em *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, o grande hotel em *Le Dernier des Hommes* (O Último dos Homens). Por essa compressão num mesmo lugar fechado, a violência explosiva da ação parece decuplicada. A opção pelo recinto fechado autoriza no entanto certas "seteiras" abertas para o mundo exterior: a campina de neve à margem dos "trilhos", o carnaval da noite de São Silvestre, a rua de *Le Dernier des Hommes*.

(1) *Kammerspiel* significa literalmente *teatro de câmara*. Reinhardt abriu ao lado do seu grande "Deutsche Theater" outro teatro com o mesmo nome. A expressão *Kammerspiel* foi depois adotada pelos historiadores do cinema alemão e especialmente pela senhora Lotte Eisner no seu notável livro "L'Ecran Démoniaque" (Paris, 1952).

A simplicidade do drama e a do meio social condicionavam para Carl Mayer a sobriedade da representação dos atores, a rejeição da grandiloquência, dos efeitos, do sensacionalismo. O expressionismo, ultrapassado, nem por isso fôra esquecido. O despojamento dos atores do Kammerspiel freqüentemente peca por um insistente exagêro de uma pretendida simplicidade; o pesado repisar que acompanha a exposição, o ritmo excessivamente dosado da progressão dramática cansam, por vêzes, tanto quanto os impulsos expressionistas. Essa arte concertada, planejada, que nada deixa ao acaso, é orientada por uma aplicada estilização dos homens e das coisas, muito mais do que por um realismo que nunca passou de aparência.

Para Carl Mayer, o herói dessas ocorrências policiais é uma figura alegórica, certos acessórios tornam-se símbolos carregados de significação. As "naturezas mortas" quase se tornam mais importantes que os atores. Assim é o caso do despertar que regula a vida da empregadinha em *L'Escalier de Service*, o relógio de parede que soa a meia-noite em *Saint-Sylvestre*, as reluzentes botas do engenheiro e a lanterna do ferroviário em *Le Rail*, a porta giratória — roleta do destino — que atira os personagens no hotel em *Le Dernier des Hommes*.

A inexorabilidade do destino domina o Kammerspiel, como também o filme expressionista, e a selvageria assume um caráter frenético. Em *Le Rail*, após uma sedução, a mãe morre, o pai torna-se assassino, a filha louca e o amante, cadáver. A violência dessas tragédias é sublinhada por símbolos que mostram por antítese a indiferença da natureza e dos homens perante os dramas pessoais: os acessórios de baile e as ondas do mar em *Saint-Sylvestre*, a neve e os viajantes impassíveis em *Le Rail*. . . Esses símbolos nem sempre evitavam a puerilidade. Em *Le Rail*, cujo título em alemão é *Scherben — Escombros* — o leitmotiv do copo quebrado sublinha a fragilidade humana. No desenlace, quando apenas o letreiro diz "Sou um assassino", o rosto do ferroviário apresenta-se avermelhado pela lanterna que êle agita para fazer parar o trem. . . (1).

L'Escalier de Service, o primeiro filme em que Carl Mayer recorreu ao Kammerspiel, foi realizado por um homem de teatro, Jasner, assistido por Paul Leni. *Le Rail* e *La Nuit de la Saint-Sylvestre* foram dirigidos por Lupu Pick. Esses dois êxitos sucessivos provaram a força dêsse ator de origem romena que se tornara diretor, porém êle não mais a demonstrou nos filmes em que Carl Mayer não colaborou. Entretanto, êle era servido por uma indubitável com-

(1) Durante toda a fase muda, o cinema utilizou amplamente a tintura da película, fazendo assim com que a cor representasse um papel nessas "sinfonias em preto e branco". A tintura vermelha da película era classicamente empregada para os incêndios.

petência profissional e um sentido muito vivo de certo realismo social. As imagens de mendigos verdadeiros que intercalou em *Saint-Sylvestre* são nesse particular significativas. Sua intensidade prenuncia certos pormenores de Pudovkin e Eisenstein.

Os dois filmes dirigidos por Lupu Pick constituíam as primeiras partes de uma trilogia. A terceira parte, *Le Dernier des Hommes*, foi dirigida por Frederic Murnau, que levou o Kammerspiel ao apogeu.

Nessa época, o estilo de Carl Mayer já tinha seus imitadores. A melhor realização dêsses, *La Rue* (A Rua), fôra dirigida por Karl Grune, homem de teatro, discípulo de Reinhardt, que se dedicou em seguida ao cinema e declinou rapidamente. A influência do Kammerspiel não se limitou aos filmes contemporâneos das primeiras tentativas de Carl Mayer.

Ela orientou uma parte do cinema alemão para o realismo, antes de dominar em Hollywood a obra de Josef von Sternberg e de determinar na França uma corrente na qual se inscreveu Marcel Carné. Friedrich Wilhelm Plumpe, que tomou o nome de Murnau, estudara filosofia e belas artes. Suas primeiras tentativas dignas de nota foram, após sua desmobilização, *La Tête de Janus*, adaptação de "Dr. Jekyll e Mr. Hyde" por Hans Janowitz, e *Le Château Vogelöd*, escrito por Mayer e Viertel. Os dois roteiristas de Caligari conduziram-no para o caminho do expressionismo, tendo êle realizado uma das obras-primas dessa escola: *Nosferatu*, livre adaptação de Henrik Galeen de um romance de Bram Stoker.

Os exteriores, muito utilizados por Murnau nesse filme, tornaram por vêzes um pouco ridículo o crânio com o qual ataviara Max Schreck para criar o vampiresco Drácula. O filme foi entretanto impregnado de frenética poesia: o letreiro "atravessada a ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro" teve a celebridade do diálogo caligaresco "Até quando viverei? Até ao amanhecer. . ." e a agitação dos ratos, os compridos caixões cheios de terra, o castelo dos Cárpatos, as três casas mortas da cidade hanseática, tiveram mais ressonância do que a afetada dupla dos dois amantes românticos. A parvoíce dêsse casal tornava pouco convincente a moralidade: "O amor e a luz dissipam os fantasmas e os terrores".

La Terre qui Flambe (A Terra que Flameja), filme contemporâneo de *Nosferatu*, foi um drama camponês, no qual se misturaram as influências da Suécia e do Kammerspiel. Murnau tratou o tema em grandes primeiros planos de rostos. Porém, como escrevia Moussinac: "Um esforço voluntário de composição. . . transparece demais, e o interesse prevalece sobre a emoção". Essa inteligência exuberante mas fria domina a obra ulterior de Murnau, cuja comédia *Les Finances du Grand-Duc*, e *L'Expulsion*, com roteiro de

Carl Mayer, foram realizações medíocres comparadas a *Le Dernier des Hommes*, ao mesmo tempo servido e sufocado por uma interpretação pesada de Emil Jannings, que conservava o rosto quase impassível mas desarticulava teatralmente o corpo em gesticulações rígidas.

Com esse filme, o *Kammerspiel* enveredava pela comédia. O porteiro de um grande hotel, que por desgraça se tornara zelador de mictórios, julgava morrer de tristeza por ter abandonado o seu uniforme com galões. O herói só deixava o hotel quando ia para casa e essa unidade de lugar, juntada a uma ação sem meandros, engendraría a monotonia, não fôra a constante mobilidade da câmara, que constituía uma sensacional inovação técnica.

Carl Mayer preconizara já em *Le Rail* o uso não habitual da panorâmica. Combinara para *La Nuit de la Saint-Sylvestre* as constantes diferenças de ângulos de filmagem com movimentos da câmara e Guido Seber, o cinegrafista de Lupu Pick, reintroduziu no estúdio a câmara sobre carrinho, quase esquecida desde *Pastrone*, *Chomon* e *Cabiria*.

Nos velhos filmes italianos, o "travelling" sublinhara antes de mais nada a importância da cenografia. Com Carl Mayer, tornou-se um meio de expressão psicológica: Jannings ébrio permanecia imóvel perante uma câmara titubeante.

Entre os espectadores entusiastas, o jovem jornalista Marcel Carné exclamaria: "Colocada sobre um carrinho, a câmara deslizava, erguia-se, planava ou esgueirava-se por onde o enredo necessitasse. Não ficava mais convencionalmente fixa sobre um pé, tornava-se personagem do drama". Infletindo assim a linguagem cinematográfica, dando-lhe uma tonalidade que podia ser a do autor, Carl Mayer, Murnau e Carl Freund operavam uma evolução cuja importância no plano do estilo técnico é comparável à generalização do cinema falado.

Le Dernier des Hommes foi recebido em toda parte como uma obra-prima; constituiu o apogeu e o fim do *Kammerspiel*. Carl Mayer abandonou esse estilo após *Le Dernier Fiacre de Berlin* (realizado por Carl Boese e interpretado por Lupu Pick). Pareceu por um instante interessar-se pelos costumes e os temas célebres em *Tartufo*, dirigido por Murnau.

Com a ausência de letreiros, o *Kammerspiel* obrigava a uma longa exposição e a uma intriga linear. Essa simplicidade não acarretava necessariamente a universalidade. A carreira de *Le Dernier des Hommes* foi prejudicada nos Estados Unidos porque os americanos, sabendo que um porteiro ganhava menos que um zelador de mictórios, não viam motivo plausível para o desespero do herói.

Tartufo — como o *Fausto* ulteriormente realizado por Murnau sobre um roteiro de Hans Kyser — tem a vantagem de ser um tipo bastante conhecido, tornando-se desnecessário definir longamente seu caráter e suas aventuras. Numa cenografia rococó, em que Herlth e Röhrig deixaram à iluminação de Carl Freund o cuidado de conferir um caráter expressionista, Jannings desencadeou-se: vesgo, baboso, descabelado, com a calça desabotoada, soluçoso, exagerado, escamoteou os traços essenciais de Molière atrás de uma libidinosa sexualidade. O Mefistófeles cômico que em seguida interpretou em *Fausto* teve os mesmos caracteres, e seu idílio com a gorda e velha matrona interpretada por Yvette Guilbert foi uma caricatura quase sádica do amor. Quanto mais Murnau se comprazia nessas paródias repulsivas, tanto mais se tornava incapaz de descrever uma paixão normal. Juntou estranhamente sua Gretchen a um Fausto efeminado. Seu senso plástico, alhures tão refinado, tão exigente, tão preocupado com inovações de vanguarda, ao querer descrever o idílio dos dois caiu no "Kitsch" dos cartões postais cromolitografados. Uma impotente frigidez diante de toda paixão não pervertida determinou talvez o insucesso de um filme sob outros aspectos grandioso.

A primeira parte do *Fausto* é um atordoante concerto técnico. Após um prólogo que une Boecklin e Gustavo Doré, Fausto e Mefisto levantam vôo. A câmara de Carl Freund plana por cima das cidades e das montanhas, maquetes construídas em estúdio por Röhrig e R. Herlth. A segurança dos movimentos e das iluminações escamoteia os staffs e os gessos e produz uma harmonia plástica muda, comparável aos grandes movimentos de uma ópera. Esse trecho lírico, entretanto, aproxima-se mais do Segundo *Fausto* do que da música de Gounod. O poder dessa abertura quase faz perder o gosto duvidoso da festa em casa da Princesa de Parma, tratado no estilo de "music-hall". Com o encontro de Gretchen, o interesse desaparece. Em seguida o tom eleva-se, sem no entanto conseguir atingir a epopéia, quando o sedutor sobe à fogueira para morrer e reviver com a sua vítima, ou para purificar-se da mácula de um contato carnal.

Murnau deixou a Alemanha após *Fausto*. Lá deixou Fritz Lang, que como ele era um dos primeiros cineastas do seu tempo.

Esse vienense, que devia como seu pai tornar-se arquiteto, abandonou o estudo para fazer a volta ao mundo, na qualidade de pintor ambulante e boêmio. Oficial convalescente durante a guerra, escreveu roteiros. A Decla de Erich Pommer especializou o jovem autor em filmes policiais ou macabros, realizados por Joe May ou Otto Rippert, um dos autores de *Homunculus*. O autor de *Hilde Warren et la Mort* (Hilde Warren e a Morte), de *Peste à Florence*

(Peste em Florença), tentou a direção com um filme seriado policial clássico: *Les Atraignées* (As Aranhas). Para *Les Trois Lumières*, que assinalou sua verdadeira estréia, ele teve como colaboradora sua esposa, Thea von Harbou, que conhecera ao adaptar com ela *Le Tombeau Hindou* (O Túmulo Hindu), gigantesca superprodução em episódios realizada por Joe May.

Hoje chamariamos *Les Trois Lumières* um filme de "sketches". A Morte autoriza dois amantes de reviver três vezes o seu destino, na China da Idade Média, na Bagdá de Harun-al-Raschid, na Veneza dos Doges. Apesar das trucagens engenhosas do cinegrafista Fritz Arno Wagner, esses três episódios descambaram um pouco para o estilo do antigo "music-hall". Porém as partes em que intervem os amantes românticos e a Morte (Bernhard Goetzke) têm uma inflexão profunda. Devem muito ao cenário, no qual os cenografistas de *Caligari* substituíram as telas pintadas pela majestade arquitetural que se tornou um característico de Lang: a parede, a escada, as velas exprimiram, mais do que os atores, a lição do filme: o homem é prisioneiro do seu destino.

Com *Le Docteur Mabuse* (O Doutor Mabuse) Fritz Lang associou o expressionismo do cenário às intrigas policiais, das quais continuava sendo especialista. Seu herói teve certos traços de Fantômas, mas a espelunca que ele dirigia era uma imagem de depravação da Alemanha na época da inflação; os combates entre bandidos e policiais evocavam as batalhas de ruas que Noske, Ministro do Interior socialista, então ordenava.

Durante os sete meses que Fritz Lang levou para terminar *Die Nibelungen*, a crise alemã precipitou-se. O bilhão de marcos tornou-se moeda corrente, Hamburgo, a vermelha, ergueu suas barricadas, o Putsch de Munich levou Hitler à prisão onde escreveu "Mein Kampf", e trinta por cento dos eleitores, tendo dado o seu voto aos "Nacionalistas", o advento de um III Reich pareceu iminente.

Die Nibelungen é um hino solene às glórias lendárias, penhores de futuras desforras e vitórias próximas. A plástica e a arquitetura dominam o filme. A U.F.A., que vinha de adquirir Lang ao mesmo tempo que Pommer e a Decla, não poupou capitais para essa epopéia nacional. Escadarias monumentais, catedrais de cimento, prados brumosos cobertos de margaridas artificiais, florestas com enormes troncos de staff, maquetes de castelos fortificados, grutas de papelão, dragões-autômatos, todas essas gigantesca construções semimerovíngias, semicubistas, adquiriram vida, graças aos cenógrafos habituais de Lang, Otto Hunte, Erich Kettelhut e Carl Volbrecht, assim como à erudição do figurinista Guderian, ao virtuosismo dos cinegrafistas Gunter Rittau e Karl Hoffmann, e principal-

mente ao admirável senso plástico do realizador. Esse grande arquiteto do cinema dispôs os atores e os figurantes como motivos animados de um pomposo arranjo decorativo; o homem foi inteiramente subordinado à plástica das formas. Até certo ponto, o programa proposto por Herman Warm para *Caligari* realizava-se: o filme tornava-se um desenho, melhor, uma escultura e uma arquitetura animadas.

A primeira parte do filme era dominada por um monumental *Siegfried*, grande ariano louro e de torso nu (Paul Richter), conquistador invencível, amado por uma Kriemhilde de longas tranças, irmã de Germânia vestida de armadura que durante muito tempo ilustrara os selos do Kaiser. Aprumado sobre um corcel, a espada invencível ao seu lado, o herói germânico caminhava por paisagens reconstituídas em estúdio inspiradas nos quadros de Arnold Böcklin, e aniquilava um horrendo e riquíssimo rei dos gnomos, cuja barba, nariz curvo e beijada pareciam encarnar os vícios judaicos.

O canto de glória de *La Mort de Siegfried* (A Morte de Siegfried) transformava-se em fúria e confusão em *La Vengeance de Kriemhilde* (A Vingança de Kriemhilde), também tirado das velhas lendas germânicas e não das óperas wagnerianas. Thea von Harbou, que escrevera o roteiro com seu marido, dizia então ter querido demonstrar a "inexorabilidade com que a primeira culpa leva à última expiação". Manifestava-se já o complexo de culpa que dominou quase toda a obra de Fritz Lang. Complexo comum a toda uma parte do cinema alemão: culpa aliada a um sentimento agudo de superioridade, particularmente sensível em *Die Nibelungen*. *La Mort de Siegfried*, reflexo dos faustos e da ruína do II Reich, foi também o prefácio da pompa dos grandes desfiles de Nuremberg, ao passo que *La Vengeance de Kriemhilde*, todo de fogo e sangue, parece profetizar o aniquilamento wagneriano da chancelaria do Reich construída por Adolph Hitler no estilo dos cenários colossais da U.F.A..

Após essa saga primitiva, Lang empreendeu um hino profético à Alemanha futura. *Metropolis* era tirado de um romance de Thea von Harbou, mas o realizador colaborara com sua mulher na elaboração do roteiro.

Metropolis é, no século XXI, uma cidade arranha-céu. Nos jardins encantados de Yoshiwara, os donos do mundo vivem em uma orgia luxuosa. Nas cavernas, o côro sofredor e mudo da raça inferior, os autômatos humanos de coluna vertebral curvada, realizam tarefas absurdas. Entre essa luz e essas trevas, o último individualista, um intelectual meio louco, constrói uma Eva futura. O autômato assume a fisionomia de uma jovem messiânica do Exército de

Salvação, que pregava a resignação, e incita os escravos à revolta. Esses, quebrando as máquinas, provocam catástrofes das quais são as primeiras vítimas.

O filme termina-se no átrio de uma catedral, com a simbólica reconciliação do capital e do trabalho, como em *La Grève*, do velho Zecca. Apesar de suas pueris grandiloquências — mas Griffith não foi ainda mais exagerado? — a fábula é profética para os que viveram na Europa ocupada, a qual quiseram transformar em uma Metropolis. A profecia é porém apenas aparente. Assim como *Die Nibelungen* referia-se ao II Reich, o romance de Thea von Harbou traduzia na linguagem de Wells e de Júlio Verne as teorias superimperialistas enunciadas por Hilferding antes de 1914, as quais preconizavam, também elas, a reconciliação das classes antagonistas.

Esse ambicioso monumento fôra edificado por uma U.F.A. cambaleante. Para sobreviver, a sociedade recorreu ao país dos arranha-céus. Metropolis foi o fim e o coroamento do cinema alemão do após-guerra, como da obra muda de Lang. *Les Espions* (Os Espiões) o levou de volta ao nível dos filmes policiais que haviam assinalado o início de sua carreira. E *La Femme sur la Lune*, (A Mulher na Lua) que pretendeu repetir Metropolis, foi medíocre, com seus ingênuos cenários selenitas semelhantes aos dos antigos filmes de Méliès. Como todo o cinema alemão (exceto Pabst), Fritz Lang estacionou após 1925.

Mais adiante veremos as causas dessa interrupção do crescimento. Entre 1920 e 1925, o cinema alemão, profundamente nacional, refletira em um gigantesco espelho deformador os sobressaltos de um país transtornado; fôra servido por excepcionais equipes de roteiristas, realizadores, cenógrafos, cinegrafistas; caminhará à frente do progresso. Sua importância era enorme. Sua influência subsiste ainda, e é significativo que uma volta ao expressionismo tenha caracterizado certas tentativas artísticas de Hollywood, particularmente as de Orson Welles, ao passo que em várias obras de John Ford ou de Marcel Carné foi predominante a influência do Kammerspiel.

CAPÍTULO XVII

O IMPRESSIONISMO FRANCÊS (1)

Antes de 1914, a predominância industrial do cinema francês fôra desconhecida pela maioria dos financistas e sua predominância artística ignorada por todos os artistas. Quando o desfile da vitória (filmado em cores naturais por Léon Gaumont) desceu os Campos Elísios, o cinema francês perdera sua supremacia industrial em prol dos Estados Unidos. Poderia conservar uma supremacia artística, a despeito de sua fraca exibição. Mas as grandes sociedades francesas, esclerosadas por dez anos de monopólio mundial, preferiram sacrificar antes o cinema do que as taxas dos seus lucros extraordinários.

“A primazia por nós exercida antes da guerra”, escreveu com louvável franqueza Charles Pathé (?), “permitira-nos distribuir, de 1906 a 1914, dividendos de quarenta, sessenta e cinco, setenta e finalmente noventa por cento. Essa primazia desaparecera (em 1918)... com o nosso fraco mercado interno, submerso por produções norte-americanas, os filmes não podiam mais se amortizar exceto numa proporção absolutamente insuficiente com relação aos capitais empenhados... Renunciando à produção e à locação dos filmes... eu não fazia senão obedecer às lições da experiência... Acusaram-me de fazer o cinema francês naufragar...”

A firma conhecera horas difíceis durante a guerra. A produção, interrompida pela mobilização, recomeçara fracamente em 1915, mas nesse ano, pela primeira vez o balanço da firma foi deficitário. Durante o primeiro inverno da guerra, Charles Pathé desembarcara em Nova Iorque. Convocara os credores de sua firma, ameaçando-os de abrir falência, e os fizera aceitar um ajuste a cinquenta por cento. Eastman, esquecendo suas antigas rivalidades, concordou em abas-

(1) O termo *impressionismo*, empregado para designar a escola francesa do ano vinte, a de Delluc e seus amigos, foi proposto pela primeira vez por Henri Langlois, em virtude de suas analogias e suas oposições ao *expressionismo* alemão. Adotamos o termo após tê-lo encontrado várias vezes nos primeiros escritos de Delluc sobre cinema. Preferimo-lo em todo o caso a *vanguarda* que reservamos à escola francesa posterior a 1925.

(2) “De Pathé Frères à Pathé Cinéma”, 1940.

tecê-lo em filmes virgens. Hearst o apoiou na produção de filmes seriados e no hebdomadário de atualidades. Esse francês grande e magro, de faces rosadas e espesso bigode louro, obteve resultados rápidos. Graças a sua energia, o balanço de 1916 foi favorável.

A sociedade organizara em França a importação maciça dos filmes da Pathé Exchange e da Triangle. O público tomou gosto pelo cinema norte-americano numa época em que os filmes franceses, por falta de recursos financeiros, eram medíocres. No fim das hostilidades, Pathé liquidou suas sociedades de produção: a velha S.C.A.G.L., o Filme de Arte Italiano, a Litteraria de Berlim, a Pathé Limited de Londres e finalmente a Pathé Exchange de Nova Iorque, sem qualquer preocupação pelo passado e o futuro dessa firma. Vendeu a seguir a Pathé Consortium, que controlava o principal circuito de cinemas franceses, e depois a fábrica de película norte-americana foi cedida à Dupont de Nemours. Enfim, por duzentos milhões, Eastman adquiriu a grande fábrica de filme virgem, construída contra a sua vontade em Vincennes, a qual se tornou uma fábrica Kodak. Charles Pathé, sentindo aproximar-se a velhice, retirava-se do jogo sem dar desforra, como um ponto de Monte Carlo. Ele recolheu os lucros de sua prodigiosa carreira desmembrando a formidável máquina industrial e comercial que assegurara ao cinema francês a sua predominância mundial. Conservou por algum tempo a Pathé Rural, a Pathé Baby, aparelhos e filmes de salão, setor dirigido pelo velho Zecca. Em 1929, o industrial retirava-se definitivamente dos negócios, após vender suas ações a Natan, homem de negócios apoiado pelo grupo financeiro Bauer e Marchal. A política de Pathé foi, em linhas gerais, imitada pelas outras grandes sociedades francesas. A produção foi assegurada por minúsculas sociedades, na verdade vassalas dos dois grandes circuitos de distribuição: Pathé e Gaumont. Talvez cento e cinquenta grandes filmes em 1921, cinquenta e dois apenas em 1929, tal foi o balanço de uma política de liquidação: a França, que monopolizara oitenta por cento do comércio exterior de filmes, vira em alguns anos as suas exportações caírem quase a zero.

"Se algum de nós algum dia tiver a coragem de reconstituir a história do cinema francês, desde os seus primeiros anos, dará aos leitores bom motivo de riso". Louis Delluc, que escrevia esta frase em 1917, era um jovem romancista e dramaturgo levado pelo jornalismo ao cinema. Conhecia bem os segredos industriais da nova arte, e o destino que para ela pressentia na França ditava-lhe então estas linhas amargas: "A França, que inventou, criou e lançou, é agora a mais atrasada... Quero crer que ainda teremos bons filmes. Isso será excepcional. Pois o cinema não está no seu sangue... Digo-lhes — e veremos se o futuro confirma — que a França tem tão pouco senso de cinema como de música".

Essas frases foram não raro citadas, esquecendo-se porém a via pela qual então enveredava a indústria, e isoladas de um contexto que começava por esta profissão de fé: "Haverá um cinema francês". Delluc deu a vida para realizar essa esperança, repetindo incansavelmente a palavra de ordem que inscreveu em exergo na sua revista "Cineà": "Que o cinema francês seja cinema! Que o cinema francês seja francês!".

Na época em que Delluc escrevia: "A ameaça magnífica dos êxitos estrangeiros galvanizou nossos artesãos; o resultado é apenas medíocre", Feuillade e Perret repetiam-se, Torneur e Capellani haviam emigrado para os Estados Unidos e Michel Carré ou Pouctal raramente ultrapassavam o nível do bom artesanato. Abel Gance, Germaine Dulac ou l'Herbier começavam no entanto a exprimir-se. Delluc, que já os conhecia, situava-os entre a meia dúzia de realizadores com os quais podia contar o cinema francês. E colocava ao seu lado dois veteranos: Jacques de Baroncelli e Léon Poirier.

Poirier, sobrinho de Berthe Morizot e antigo secretário geral do "Théâtre des Champs Elysées", trouxe para o cinema um gosto e uma cultura que não eram então comuns. Le Penseur (O Pensador), cujo roteiro fôra escrito por Edmond Fleg, um dos colaboradores da "Nouvelle Revue Française", ilustrou com fotografias misteriosas e sensíveis uma história que é hoje mais cômica que fantástica. Essa tentativa, a primeira da vanguarda literária francesa, constituiu por isso um "acontecimento importante". Poirier de-teve-se a seguir em finas aquarelas orientais (Le Coffret de Jade, Ames d'Orient, Narayana, Les Trois Sultanes), especializando-se depois em adaptações (Jocelyn, Geneviève). La Brière, que marcou o seu apogeu, assimilava inteligentemente a lição sueca, atribuindo um papel dramático a uma paisagem pantanosa. Inclinou-se para o documentário com La Croisière Noire, dêle tirando ensinamentos que misturou à grandiloquência em Verdun, Visions de l'Histoire, seu maior êxito. O cinema falado o desclassificou; êle prossegue, no entanto, ainda em meados do século, a sua exuberante carreira.

Jacques de Baroncelli, seu contemporâneo, deu o melhor de si às adaptações: Pêcheurs d'Islande, Nène, Ramuntcho, Le Père Goriot, interpretado por Signoret. Na época do seu apogeu, em 1924, Moussinac reconhecia-lhe "uma força, um sentido da imagem, dons que apenas deveriam ser mais intransigentes". Raramente êle recusou uma tarefa comercial. Porém durante toda sua carreira (morreu em 1950), manteve-se o probo artesão que formou René Clair, durante dois anos seu assistente.

Raymond Bernard, que começou por encenar as peças e os argumentos de seu pai Tristan Bernard, passou da comédia ligeira, divertida ou sensacionalista, às grandes encenações históricas com

Le Miracle des Loups (O Milagre dos Lóbos), grande êxito ao qual **Le Joueur d'Echecs** (O Jogador de Xadrez) fêz fraco eco.

Henry Roussel, em quem Delluc depositara certas esperanças, limitou-se ao êxito comercial de **Violettes Impériales** (Violetas Imperiais), enquanto Mercanton, muitas vêzes associado a Hervil, continuava a tradição do Filme de Arte, confiando a Réjane o seu último papel em **Miarka, la Fille à l'Ourse**.

A escola da qual Delluc se tornou o teórico e o centro reuniu, melhores elementos que os dêsse grupo um tanto incolor: Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier e logo depois Jean Epstein.

Abel Gance declarou ter-se formado pela leitura autodidata de Espinoza, Heráclito, Pitágoras, Schopenhauer, Confúcio, Bacon, Platão e Nietzsche. Em 1911, escolhendo o cinema como ganha-pão, tornou-se roteirista e ator. A guerra fêz dêle diretor. Um de seus primeiros filmes, **La Folie du Docteur Tube** (A Loucura do Doutor Tube), utilizava as deformações de imagens; mas êsse filme de truques ligava-se mais ao período anterior à guerra do que à futura vanguarda. A obra, inédita, não exerceu influência alguma e Gance fêz a sua verdadeira estréia com os filmes de propaganda encorajados pelo Serviço Cinematográfico do Exército, fundado por J. L. Croze. "Uma prodigalidade de estupidez", escrevia então Delluc falando dessas produções. Êle não criticava o princípio, porém censurava ao cinema de guerra apoiar-se nas fórmulas do velho melodrama. E vinte anos depois, foi fácil ridicularizarem, pela simples enumeração dos títulos, filmes que ninguém se dera ao trabalho de ver.

Abel Gance experimentara êsse gênero perigoso com **L'Héroïsme de Paddy** (O Heroísmo de Paddy). Após **Strass et Compagnie** (Strass e Companhia) e **Les Gaz Mortels** (Os Gases Mortais), **La Zone de la Mort** (A Zona da Morte) atraiu sôbre êle a atenção de Delluc e deu origem a um impulso grandiloquente que Gance prosseguiu com **La Dixième Symphonie** (A Décima Sinfonia), com o melodramático **Mater Dolorosa** e sobretudo com **J'Accuse** (Eu Acuso). Nesse filme, que lhe assegurou a celebridade, o realizador amalgamava Griffith e Barbusse, Hugo e a Bíblia. Os mortos erguiam-se dos túmulos e um Vercingetori de cuecas listradas visitava em sobreimpressão as trincheiras, conduzindo os soldados à vitória. Mas a "ingenuidade tem aqui o seu preço... é preciso aceitar ou rejeitar Gance como um todo" (Moussinac).

Essa grandiloquência um pouco tôla, essas estátuas fundidas para monumentos aos mortos, eram o penhor de uma força e de uma sinceridade não igualadas por nenhum outro cineasta francês. Um temperamento ardente aliado ao senso das realidades financeiras

permitiu ao autor de **J'Accuse** conseguir dois milhões para realizar um filme sôbre as estradas de ferro, no qual trabalhou dois anos.

La Rose du Rail tornou-se, em vésperas de sua apresentação, **La Roue** (A Roda). A simplicidade do título tinha a intenção de ser hugoniana e o herói chamava-se, com igual despojamento, Sísifo. O mecânico interpretado por Séverin Mars com exagerado virar de olhos, reencarnava ao mesmo tempo o mitológico empurrador de rochedo e um Édipo singularmente complexo, apaixonado pela filha a ponto de perder a vista e a razão. Essa Antígona, travessa e petulante como Mary Pickford, amava o irmão, um jovem poeta maquiado que procurava o segrêdo de Stradivarius. A poesia enfeitava o balanço com campânulas em flor e transfigurava a casa do agulheiro em castelo de vitrais, onde o tocador de rabeca, súbitamente vestido de trovador medieval, cortejava a "girl" sob o seu toucado.

Seria êrro reduzir a obra a tais puerilidades. O seu caráter dominante foi a "abundância, uma abundância de riquezas novas e de pobreza banais e de mau gosto... Êle nunca seduz tanto como quando agita o seu drama e consegue a emoção sem separar o ouro da ganga". Gance era então "o único cinematografista francês vigoroso, arrastando flôres e escórias num grande sôpro lírico" (Moussinac). As campânulas do balanço fizeram sorrir os espíritos fortes de 1923, mas têm hoje o sabor de um antigo cartão postal ou de um móvel rústico. Varridas as escórias pelo tempo, permanece o vigor dominando plenamente, com a verdade.

Os trechos mais célebres de **La Roue** apareciam como realizações formais, fundadas sôbre a sistematização de um processo imitado de Griffith: a montagem acelerada. As paisagens alternam-se com os rostos, as bielas, o vapor, a cadência precipita-se, a locomotiva rola para o abismo, a angústia do espectador aumenta, produz-se a catástrofe. Essas proezas de estilo não eram gratuitas. Uma longa estada entre os ferroviários e nas estações ensinara a Gance o segrêdo da negra poesia das estradas de ferro, à qual os franceses parecem especialmente sensíveis. Nos trechos em que o gosto do efeito e das inovações técnicas tinha menos importância, por exemplo na descrição do cabaré dos ferroviários, Gance inscrevia-se com força e simplicidade na grande corrente naturalista francesa, que vai de **L'Arrivée du Train en Gare** e de **Victimes de l'Alcoolisme** até **Le Jour se Lève** (Trágico Amanhecer) e **La Bataille du Rail** (A Batalha dos Trilhos).

O estudo de um meio, mais instintivo que concertado, dava a **La Roue** o fundo indispensável a tôda grande obra. E é preciso notar que em Gance êsse fundo era apesar de tudo social, numa

época na qual os ensinamentos de Ince ou Sjöstrom inclinavam o cinema mais para a utilização da natureza que da sociedade.

O temperamento de Marcel L'Herbier opunha-se em muitos pontos ao de Gance. Os acasos da guerra haviam conduzido para o Serviço Cinematográfico do Exército esse discípulo requintado de Wilde, esse poeta simbolista tão apurado. O jovem candidato a dramaturgo escreveu argumentos: *Le Torrent* e *Bouquette*, dirigidos por Mercanton e Hervil. Depois dirigiu *Rose France*, *Le Carnaval des Vérités*, *Villa Destin*, em cenários ultramodernos, inspirados nos bailados russos, desenhados pelo muito jovem Claude Autant-Lara.

Villa Destin (Vila Destino) era uma paródia dos filmes em episódios. A ironia e o humor não constituíram no entanto as qualidades dominantes de um homem que intitulava o seu *Prométhée Banquier* (Prometeu Banqueiro): "instantâneo cinegráfico" e *Rose France* (Rosa França): "cantilena em branco e preto, visualizada e composta por Marcel L'Herbier".

L'Homme du Large: "Marine" (O Homem do Largo: "Marinha") inspirava-se numa novela de Balzac. Esse filme pretendia, conforme a lição de Sjöstrom, introduzir no cinema os tempos da sonata: Allegro, Andante, Scherzo, Largo. Tal sutileza e tais requintes foram mal servidos pelos pouco verossímeis bretões interpretados por Roger Karl e Jacques Catelain. O bom gosto de *L'Homme du Large* tornou-se por vezes menos suportável que o balanço com campânulas de Abel Gance. A obra continha, porém, excelentes trechos e sobretudo uma cena numa espelunca em que o esteta L'Herbier conseguia atingir, bastante paradoxalmente, o "populismo" de *La Roue*.

A obra-prima de L'Herbier foi *Eldorado*, que traz como subtítulo: *Melodrama*. Essa referência significativa sublinha o desdém por uma histórieta-pretexto, que se pretendia tão banal como os temas de Thomas Ince: a dançarina espanhola Sybilla (Eve Francis), que se sacrifica pelo filho, ama em segredo um belo pintor escandinavo (Jacques Catelain), noivo de uma rica espanhola (Marcelle Pradot). Ela confia o filho ao jovem casal, suicidando-se após ter sido violada por um pobre de espírito (Philippe Hériat). A história, que valia as do *Kammerspiel*, não desagradou ao público, embora fôsse inicialmente o estilo a qualidade admirada pelos apreciadores esclarecidos que Delluc então reunia no seu *Cine-Clube* e Ricciotto Canudo no seu *Clube dos Amigos da Sétima Arte*.

O subjetivismo dominou a "maneira" de *Eldorado*. Suas fontes não eram o expressionismo alemão (então desconhecido na França), porém o impressionismo pictório e as pesquisas de Griffith e Sjöstrom. Empregaram-se as trucagens com fins expressivos: quan-

do o pintor olha para a Alhambra de Granada, ele a vê como em uma tela de monet, vaga e um pouco deformada; na apresentação das dançarinas, a heroína "ausente", pensando no filho, é mostrada fora de foco entre suas companheiras; numa cena de embriaguez, certos rostos são vistos em espelhos deformantes, etc. Tais métodos constituíam então interessantes inovações. O filme todo foi servido por uma fotografia perfeita e quase excessivamente requintada, que dava importância dramática à paisagem espanhola. Esses exteriores não destoavam do belo cenário moderno do cabaré. Em seu conjunto, a frieza dominou *Eldorado*. Porém uma real emoção aliou-se ao virtuosismo na morte de Sybilla, que se apoiava na flexível tela de um cenário onde se projetavam as sombras gigantescas das dançarinas. Esse achado precedia as pesquisas alemãs análogas e poderia tê-las orientado.

A revelação expressionista mais submergiu L'Herbier do que o serviu. Em *Don Juan* et *Faust*, os extravagantes figurinos de Autant-Lara e os sutis achados do cinegrafista exigiram a imobilidade, mais ainda que em *Caligari*. O filme foi discordante e asfixiado em excessivas ambições. L'Herbier era tão pouco dotado para a epopéia lírica quanto o seu habitual intérprete Jacques Catelain para encarnar Fausto.

L'Inhumaine (A Desumana) mobilizou toda a vanguarda literária e artística: Jacques Catelain, Georgette Leblanc — que fôra a Musa de Maeterlinck — o arquiteto moderno Mallet Stevens, o pintor cubista Fernand Léger, o jovem cenógrafo Alberto Cavalcanti; o roteiro foi escrito por Pierre Mac Orlan, a partitura por Darius Milhaud. Esse "filme de arte 1923" foi um maior fracasso que os filmes de arte de 1910, e os admiradores de *Eldorado* o assistiram com triste estupefação.

Esse fracasso pareceu devolver L'Herbier às tarefas comerciais: *Le Vertige* (A Vertigem), baseado em Charles Méré; *Le Diable au Coeur* (O Diabo no Coração), baseado em Delarue-Madrus; *Nuits de Prince* (Noites de Príncipe), extraído de Kessel...

Porém *Feu Mathias Pascal* (O Falecido Matias Pascal) aliou aos sítios de Roma e San Gimignano os belos cenários de Cavalcanti, assistido por Lazar Meerson. Interpretado por Mosjoukine, no apogeu da glória, e pelo estreante Michel Simon, o filme foi um êxito, aliando sem gratuidade o requinte técnico ao penetrante quadro de costumes italianos fornecido pelo romance de Pirandello. Essas qualidades não se encontram em *L'Argent* (O Dinheiro), adaptação do romance de Zola, que estudaremos adiante.

A guerra ainda não terminara quando Germaine Dulac concordou em realizar *La Fête Espagnole* (A Festa Espanhola), sobre um roteiro de Louis Delluc. Essa jornalista surgira no cinema em

1916 rodando vários filmes: *Les Soeurs Ennemies* (As Irmãs Inimigas), *Geo le Mystérieux* (Geo, o Misterioso), *Vénus Victrix*, *Ames de Fous* (Almas de Loucos) etc. Já então procurava nos estúdios mais um meio de exprimir-se que um ganha-pão, o que não era então comum.

O enredo de *La Fête Espagnole* era sumário: a rivalidade e a luta entre dois homens (Gaston Modot e Jean Toulot) por uma mulher indiferente (Eve Francis). Esse pretexto serviu a Delluc e Dulac para recriarem, no que se refere à Espanha, um exotismo próximo ao do "Far West" que os havia fascinado. Após o malogro de *Fumée Noire* (Fumaça Negra) (incidente dramático realizado pelo autor), *Le Silence* (O Silêncio) constituiu para Louis Delluc um ensaio de estilo, a pesquisa do monólogo interior, que vinte anos mais tarde certos autores de Hollywood procurariam valorizar. *Le Tonnerre* (O Trovão) foi uma farsa; depois Delluc dirigiu, quase simultaneamente, suas obras-primas: *La Femme de Nulle Part* (A Mulher de Nenhures) e *Fièvre* (Febre).

La Femme de Nulle Part é também um ensaio de estilo direto. Após longos anos, uma mulher volta à propriedade familiar que outrora abandonara para seguir um homem; quer reatar com o passado, porém verificando uma ruptura irremediável afasta-se. As evocações do passado tiveram um encanto que pela primeira vez introduzia na tela as modas em desuso; a charneca provençal foi, conforme a lição sueca, um elemento ativo do drama. E, pormenor imprevisto à margem do roteiro, uma bola de criança rolando no pedregulho forneceu na abertura do filme uma imagem comovedora.

Em *Fièvre*, o drama psicológico e mundano foi substituído pelo estudo de um meio popular. Entre os marinheiros que desembarcavam numa espelunca marselhesa, a dona dêste encontrava seu antigo amante; irrompe um tumulto que termina por crime. A apresentação das personagens e do drama foi um modelo de estilo; não um estilo gratuito, dominado pela preocupação das belas frases, mas um estilo concreto, direto, verdadeiro, adequado ao conteúdo e por êle condicionado. Mais por êsse tom do que pelo meio escolhido, Delluc inscreveu-se na grande tradição naturalista do cinema francês. Ligava-se a esta também pelo desejo de sempre unir na fotografia as personagens ao "fundo", tanto quanto à ação. Poder-se-ia prestar homenagem a Delluc e a *Fièvre* pela descoberta da utilização do "campo em profundidade" (frequentemente atribuída a Orson Welles, Gregg Toland ou William Wyler), se o realizador não houvesse retomado neste filme processos que tinham sua origem em Lumière.

Fièvre caracterizara sóbriamente os tipos humanos, evocara a poesia dos portos, utilizara os "flash backs". Delluc buscara parte

dos seus ensinamentos em Ince, mas essa lição fôra assimilada e levada a um ponto superior. A influência de *Broken Blossoms*, de Griffith, foi menos feliz: budas de gesso, uma rosa de prata, uma atriz mal maquilada de oriental estragaram a segunda parte da obra.

Realizado com poucos meios, *Fièvre* constituiu um êxito. Mas o seu autor não pôde realizar suas promessas. Fundara com Mousinac uma crítica inteligente, independente e combativa. As dificuldades materiais obrigaram Delluc a abandonar sua tribuna, a revista "Cinea". E morreu aos trinta e três anos, após terminar um último filme, *L'Inondation*. Deixou uma obra de crítica considerável. Porém apenas terminara o prefácio de sua obra cinematográfica. A perda foi imensa.

Sua antiga colaboradora, Germaine Dulac, que continuou sua obra desenvolvendo o movimento dos Cine-Clubes, demorou a realizar a obra importante que dela se esperava. Teve de dirigir filmes que nem sempre convinham a sua personalidade inquieta, sensível e tôdas as novas tendências, pronta a abandonar o que já fôra conquistado. *La Cigarette* (O Cigarro), *La Belle Dame sans Merci* (A Bela Impiedosa), *La Mort du Soleil* (A Morte do Sol), continham excelentes trechos, mais raros em certas tarefas alimentares que ela teve de aceitar. Sua obra-prima foi *La Souriante Madame Beudet* (A Sorridente Senhora Beudet). A peça de André Obey que adaptou era a história de uma mulher, incompreendida por um marido que ela detestava e desejava matar. No teatro, o drama não estava no diálogo, utilizado como um contraponto, mas nos silêncios. Germaine Dulac encontrou aí um assunto que convinha a sua personalidade e sensibilidade. Não pode ter havido influências recíprocas entre êsse filme e *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, mas os assuntos têm um parentesco. Germaine Dulac empregou meios inteiramente diferentes aos do *Kammerspiel*. Aos objetos simbólicos, preferiu as metáforas. Se a mulher toca Debussy, a montagem faz surgir uma extensão de água vibrante... A obra era mais importante do que deixavam transparecer a modéstia e a recusa da facilidade próprias a sua autora. Após ter aberto o caminho a um cinema psicológico e intimista, Germaine Dulac absteve-se de explorar essa aquisição e logo passou para um novo estádio da vanguarda.

Jean Epstein, ensaísta e filósofo, publicara seus primeiros escritos cinematográficos na revista "Cinea" de Delluc, onde exaltou a "Sétima Arte" em tom lírico. Sua primeira realização foi um documentário em colaboração com Jean Benoit-Lévy ⁽¹⁾, *La Vie de*

(1) Jean Benoit-Lévy era sobrinho do advogado de quem falamos acima. Iria consagrar a maior parte de sua atividade aos filmes para o ensino.

Pasteur (A Vida de Pasteur). Essa encomenda oficial mantinha os autores dentro de um limite bem estreito, mas a obra teve muitas qualidades e alguns trechos tiveram a precisão plástica dos filmes abstratos.

Após *L'Auberge Rouge* (O Albergue Vermelho), cuja montagem é notável, Epstein realizou *Coeur Fidèle* (Coração Fiel). As pesquisas estéticas aliavam-se a um assunto clássico do naturalismo: a rivalidade por uma mulher (Gina Manès), entre um malandro (Van Daele) e um operário, bom homem (Mathot). A quermesse foi o ponto mais alto do filme e é um verdadeiro trecho de antologia. Epstein aplicava a montagem acelerada de Gance a outros elementos plásticos, e arrastava o espectador para o carrossel, o estrépito dos instrumentos de cobre, o pitoresco ingênuo dos realejos de Limonaire.

Esse primeiro êxito justificava muitas esperanças, que entretanto não foram cumpridas. *La Belle Nivernaise* (A Bela do Nivernaise) também recorria ao naturalismo, porém o de Alphonse Daudet. Epstein encontrou aí pelo menos um bom tema, o dos canais e das chalupas, que lhe permitiu utilizar as lições suecas. *L'Affiche* (O Cartaz), melodrama literário, decepcionou; menos, porém, que *Le Double Amour* (O Duplo Amor), o folhetinesco *Robert Macaire* ou *Le Lion des Mogols*, cujo romantismo de bazar foi agravado pela presença de Mosjoukine.

Pôde-se acreditar que Epstein havia abandonado as pesquisas e se resignara ao cinema comercial. Voltou entretanto a certa vanguarda com os filmes que produziu para o público dos cinemas especializados: *Six et Demi Onze*, *La Glace à Trois Faces* e sobretudo *La Chute de la Maison Usher*. Porém a estética de que lançava mão fôra ultrapassada desde 1925. O subjetivismo ou o expressionismo haviam sido abandonados pela abstração, pelo dadaísmo ou o surrealismo. Quando Epstein tomou consciência dessa perda de contato, orientou-se para o documentário, realizando na Bretanha *Mor Vran* e *Finis Terrae*.

Alguns anos depois da morte de Delluc, os erros de L'Herbier em *L'Argent* haviam evidenciado os erros e a falência das grandes esperanças de 1920. O desdém pelo assunto conduziu ao desprezo de Zola e da tradição naturalista, que é uma constante do cinema francês. Modernizaram um enredo feito para costumes de época, escamotearam a melhor parte do romance: a descrição das finanças. A Bôlsa deixou de ser o lugar em que se negociavam valores (os do cinema como os outros), para tornar-se um simples motivo de divertimentos plásticos. *Le Dernier des Hommes* substituiu a moda dos acelerados, do caligarismo, das deformações de imagens, pela dos movimentos da câmara. Aproveitando uma invenção

técnica francesa, L'Herbier substituiu o carrinho de Murnau, montado sobre rodas, pelo "portatif", aparelho capaz de registrar, de filmar automaticamente, sem um operador para girar a manivela. Essas câmaras subiram os degraus da Bôlsa, redemoinharam no interior de cenários cilíndricos, desceram rodopiando na ponta de um cabo sobre os corretores agrupados no centro da sala. Os especuladores adquiriram assim a beleza plástica dos micróbios dos filmes científicos, ou das formas animadas dos filmes abstratos. Mas perderam seu valor humano ou social. O assunto, menosprezado, ficou reduzido às proporções de um drama mundano e suas convenções contribuíram para o malôgro de uma obra sem alma.

Antes de L'Herbier, Abel Gance, em *Napoleão*, sucumbira às tentações técnicas do "portatif". Uma imagem fora de foco dera outrora a Eldorado o ponto de vista do pintor; Gance prendeu sua câmara a um corcel desmontado para obter o ponto de vista do cavalo desenfreado, ou fixou-a ao peito de um tenor a fim de gravar a visão que o cantor tinha da Convenção ouvindo a Marsehesa. Alhures, uma batalha de bolas de neve revelava o gênio militar de Bonaparte, então com doze anos de idade. Gance, que queria o ponto de vista da bola de neve, teria mandado lançar câmaras portáteis pelos ares no estúdio. Os comanditários, inquietos, quiseram amortecer o choque e estender redes. Abel Gance protestou: "As bolas de neve se esborracham, senhores...". E as câmaras se esborracharam... ⁽¹⁾.

O orçamento da empresa fôra gigantesco: quinze milhões reunidos na França, na Alemanha, nos Estados Unidos. A realização durou quatro anos. O filme concluído media quinze mil metros, reduzidos a cinco mil pelas exigências da exibição. No entanto, interrompia-se na época em que o jovem Bonaparte empreendia sua campanha da Itália. Foi, em suma, o prefácio de uma obra imensa jamais realizada. Contudo o seu desenlace — *Santa Helena* — foi filmado por Lupu Pick, inspirado em Abel Gance.

A obra tem um acúmulo de premonições e de símbolos: águias em pleno vôo ou em gaiola, cadernos de escolas cobertos com a frase: *Santa Helena, pequena ilha*, ou a bandeira tricolor servindo de vela nas tempestades... A Marselhesa de Rude encarnada por Damia. Os revolucionários eram bárbaros ou imbecis; Napoleão menino ou quase adolescente foi, por contraste, um super-homem, um deus. E o realizador, assimilando-se ao seu herói, lançava a seus atores grandiloquentes proclamações: "Este filme lhes permitirá entrar no templo das artes pela gigantesca porta da história..."

(1) Essa história, freqüentemente citada, é provavelmente apócrifa. Porém, para o cerco de Toulon, empregaram-se câmaras em miniatura colocadas dentro de bolas de futebol e arremessadas como projéteis de artilharia. Na Córsega, lançaram no mar câmaras submarinas, do alto dos penhascos.

E preciso que reencontrem a chama, a loucura, a força dos soldados do Ano II".

Pode-se sorrir com êsses exageros, porém êles convenceram porque eram profundamente sinceros. Os maiores atores aceitaram os menores papéis, os melhores cenógrafos e cinegrafistas acorreram ao chamado de um realizador cujos assistentes foram diretores reputados. Quando necessário, revolucionou-se a técnica, fizeram-se construir câmaras ou objetivas até então desconhecidas, rompeu-se o formato monótono do retângulo branco com a tela tríplice que ampliou algumas passagens de Napoleão, conferindo-lhe as proporções de um afresco, um quarto de século antes do Cinerama.

Tal abundância de pesquisas contribuiu para o valor dessa torrente de imagens. Porém êsse enorme esforço foi pouco fecundo: tornou-se evidente a impossibilidade de generalizar as inovações, ou essas destruíram-se por si próprias, pelo excesso e o abuso. Napoleão assemelhava-se um pouco à gigantesca igreja de Barcelona, da qual um arquiteto meio louco só pôde construir o pórtico em "modern style". A catedral cinematográfica que Gance quis erguer pecava pelas ambições desmedidas e mais ainda pela ausência de uma concepção histórica válida. Uma montanha de leituras mal digeridas dera à luz a um Bonaparte para cartomantes, herói guiado unicamente por suas premonições, situado numa época odiosamente caricaturada. O filme foi o remate ardente dos sonhos de Griffith em 1915, ou do impressionismo francês de 1920. Abriu à expressão cinematográfica caminhos novos que não foram ainda todos explorados.

De Napoleão Gance passou a *Le Fin du Monde* (O Fim do Mundo). Representava o principal papel, e foi publicada uma curiosa fotografia de trabalho na qual o realizador, caracterizado como Cristo, com coroa de espinhos, suor de sangue e chaga no peito nu, encosta o olho na objetiva da câmara. Vários anos e capitais enormes foram dedicados a um empreendimento que fracassou com o advento do cinema falado. O filme que apresentaram era inacabado, mutilado; Gance ficou destinado a empreendimentos modestos e em quase todos os casos, comerciais.

Os erros flamejantes de Napoleão e o fracasso de *L'Argent* puseram fim à experiência francesa de 1920. Apesar de tantos esforços e tanta inteligência, seu balanço é bastante medíocre. Sem dúvida, seu defeito fundamental foi a pouca importância atribuída ao homem e ao assunto. As escolas americanas, suecas, alemãs, suas contemporâneas, haviam verdadeiramente criado heróis. Ora, nem para o público de então, nem para o de hoje, a dançarina Sybilla, o mecânico Sísifo, A Mulher de Nenhures, o trio de *Coeur Fidèle* ou de *La Souriante Madame Beudet* têm a vida dos Proscritos, de

Caligari, do Último dos Homens, de Rio Jim, da mocinha de *Broken Blossoms*, de Zorro ou mesmo dos palhaços sem pretensão como Picratt ou Beaucitron. O cenário tinha mais vida que os homens: trilhos e locomotivas, espeluncas, parques de diversão... Haviam negligenciado o homem em benefício da plástica, haviam admirado excessivamente os êxitos estrangeiros, negligenciado demais as tradições cinematográficas nacionais e, com isso, haviam sido incapazes de impor ao mundo o equivalente do mundo mágico de Méliès, da malha preta de Fantômas ou da irônica elegância de Max Linder.

Se Delluc, que vira se elaborarem êsses erros e os combatera, tivesse vivido, talvez houvesse impedido que a escola tomasse um rumo cuja única saída foi o cinema comercial. Mas teria sido necessário que seus esforços fôssem apoiados por alguns produtores. Ora, excetuando Gaumont durante um curto período, toda pesquisa foi desencorajada. Os realizadores desprezaram o assunto, por necessidade: eram obrigados a deixar suas inovações insinuarem-se clandestinamente em adaptações comerciais impostas. As escolas suecas e alemãs não haviam sofrido servidões tão pesadas.

O espelho deformante do expressionismo refletira a realidade alemã. O "impressionismo" francês agitou sobretudo um caleidoscópio brilhante. Fora algumas escapadelas na direção popular — limitadas às espeluncas ou aos parques de diversão e quermesses — dificilmente se encontra nos melhores filmes dessa escola um quadro, mesmo metafórico, da França de então.

Uma verdadeira decifração é necessária para que se descubra a imagem de um país vitorioso, porém diminuído, no qual a vida era mais fácil que em qualquer lugar da Europa, e onde o individualismo dos artistas tinha um vivo brilho formal.

A Escola Francesa de 1920 teve pouca influência internacional. O cinema francês foi sobretudo conhecido no estrangeiro por grandes espetáculos: *Le Miracle des Loups* (O Milagre dos Lobos), *L'Atlantide* (Atlântida), *Violettes Impériales* (Violetas Imperiais), *Napoléon* (Napoleão). Parecia concentrado em fábulas ou na recordação de glórias passadas. A fulminante decadência industrial do cinema francês pareceu acompanhar-se de um recuo artístico.

O cinema francês, em tanto que escola, parecia condenado, reduzido a alguns êxitos de acaso ou a algumas personalidades excepcionais. Tanto mais que a geração que sucedia à de Delluc encerrava-se em laboratórios do filme experimental e isolava-se na audiência de igrejinhas. Entretanto, os jovens cineastas encaminharam-se para um renascimento por um caminho paradoxal.

CAPÍTULO XVIII

A EXPLOSÃO SOVIÉTICA

As hesitações e os malogros da Escola Francesa contrastaram com a brusca força expansiva da Escola soviética. Uma lenta elaboração fôra porém necessária para preparar a súbita explosão de Potemkin.

O cinema soviético nasceu no dia 27 de agosto de 1919, dia em que Lenine assinou o decreto nacionalizando o antigo cinema tsarista. Seria injusto fazer tábula rasa dos filmes realizados sob Nicolau II.

Depois de 1908, e apesar da influência estrangeira, a de Pathé em primeiro lugar, o desenvolvimento do cinema russo começara. No período anterior à guerra, a maioria dos temas foi tirada da literatura ou da história nacionais ⁽¹⁾.

A guerra, enfraquecendo o domínio francês e interrompendo a invasão da Rússia pelos filmes estrangeiros, aumentou o número de produções e criou grandes astros, como Ivan Mosjoukine. O nível artístico subiu constantemente, nos limites do comercialismo. Houve uma preocupação exagerada pela forma e um gosto cada vez mais pronunciado pelos dramas mundanos ou policiais, pelos assuntos pessimistas, macabros e decadentes. O melhor cineasta dessa época, o copioso e requintado Geo Bauer (com *Une Vie pour une Autre* etc.) suscitara esperanças que sua morte acidental impediu de realizar.

Após a Revolução de fevereiro de 1917, Mosjoukine interpretara um inimigo do tsarismo em um filme de Protozanov, *André Kejukow*. Mas em outubro, a tomada do poder pelos Bolchevistas não entusiasmou nem um pouco a indústria. A guerra civil acentuou o conflito. Os proprietários de grandes cinemas fecharam-

(1) Gontcharov (*La Prise de Sébastopol*), Gansen (*Tarakanova*), Starevitch (*Roussalka*), Turjanski (*Les Frères Karamazov*), Protozanov (*Pour l'Honneur du Drapeau*), Volkov (*Prisonniers du Caucase*), Viskovski (*Poignards Croisés*) e principalmente Tchardinine (*Anna Karénine*, *Guerre et Paix*, *La Sonate à Kreutzer* etc.).

nos, proclamaram greve. Alguns produtores aderiram aos exércitos brancos e depois emigraram, com seus diretores, atores e técnicos.

O principal grupo de emigrados estabeleceu-se em Paris, em torno do produtor Ermoliev, com Volkov, Turjanski, Starevitch, Protozanov, Nathalia Lissenko, Koline e principalmente Ivan Mosjoukine. Esse grupo trazia a Paris um entusiasmo e uma extravagância que Volkov soube exprimir em filmes dominados pelo vigoroso e descomedido Mosjoukine: *La Maison du Mystère* (A Casa do Mistério), *Le Brasier Ardent* (O Braseiro Ardente), *Kean* ou *le Désordre du Génie* (Kean, ou a Desordem do Gênio). Privado do solo nacional, esse cinema de imigrados estiolou-se rapidamente. Protozanov voltou para a Rússia, Turjanski e Volkov especializaram-se em encenações internacionais vãs e suntuosas (*Casanova*, *Les Mille et une Nuits*), ao passo que a sociedade Ermoliev, que se transformou na Albatroz sob a direção de Alexandre Kamenka, ligava o seu nome às melhores realizações mudas de Feyder e René Clair. Em Berlim ou em Hollywood, alguns realizadores e atores emigrados e isolados integraram-se aos cinemas alemão ou americano, sem conferir-lhes um caráter particular.

No início, o cinema soviético chocou-se contra dificuldades materiais consideráveis. Os exércitos brancos, apoiados pelo estrangeiro, conquistaram efêmeros êxitos que permitiam anunciar cotidianamente "o fim do bolchevismo". Esses combates desorganizaram a economia, privaram os cineastas soviéticos de eletricidade, de película, de aquecimento ou mesmo de alimento suficiente. Os realizadores limitaram-se a algumas produções de Gardine, Tchardinine, Perestiani, Tchaikovski... No front, Kulechov, Dziga Vertov e Tissé filmavam atualidades.

Alguns filmes encenados puderam ser realizados nas condições difíceis da guerra civil. Kulechov estreou com *Le Plan de l'Ingénieur Praitte* (O Plano do Engenheiro Praitte); o poeta Maiakovski foi roteirista e ator nos filmes *Pas Né pour l'Argent* e *La Demoiselle et le Voyou*. Polikoutchka, de Jeliabovski, com o ator Moskvine, foi uma primeira e notável realização.

Em 1922, restabelecida a paz, começou a reconstrução da economia. Lenine lançou a seguinte frase que foi recebida como uma palavra de ordem: "De todas as artes, o cinema, para nós a mais importante". Os estúdios reabriram-se. Reagruparam-se os técnicos e os artistas do período anterior à guerra. Seu esforço resultou no gigantesco *Aetita*, realizado por Protozanov em curiosos cenários de estilo "construtivista". Entretanto, o destino do cinema soviético elaborava-se em grupos de vanguarda fundados por alguns jovens com o apoio do governo: O Laboratório Experimental, de Kulechov, A

Fábrica do Ator Excêntrico (F.E.K.S.), de Kozintzev, Trauberg, Yutkevitch e Guerassimov, os **Kinoks** (Loucos pelo Cinema), de Dziga Vertov, que foi o primeiro a revelar-se.

Esse cinegrafista de atualidades fôra encarregado de fundar e dirigir um jornal filmado, o **Kino Pravda**, suplemento do grande diário "Pravda". Essas palavras, que significam "Cinema-Verdade", foram tomadas por Vertov como uma palavra de ordem: êle pretendia banir do cinema tudo o que não fôsse "surpreendido na vida real". Como outrora Lumière.

Os vinte e três números do **Kino Pravda** conduziram os **Kinoks** a uma concepção ainda mais extremista, a do **Kino Glaz** (Cine-Ôlho). Através dos seus filmes e dos manifestos redigidos no curioso estilo futurista, proclamaram que o cinema devia recusar ator, figurino, maquiagem, estúdio, cenografia, iluminações, em uma palavra, toda encenação, e submeter-se à câmara, ôlho ainda mais objetivo que o ôlho humano. A impassibilidade da mecânica era para eles a melhor garantia da verdade.

Sendo a finalidade primeira da filmagem "colhêr a vida de improviso", quase toda a arte se transferia para a **montagem**. A personalidade do realizador manifestava-se pela escolha dos documentos, por sua justaposição, pelo ritmo criado. Esses elementos deviam ser governados por leis científicas, matemáticas, que os **Kinoks** se propunham estabelecer.

Essas teorias evidentemente exageradas tiveram considerável influência na U.R.S.S. e logo no mundo inteiro. Chamaram a atenção para a importância da montagem, para a necessidade de surpreender o homem no seu meio social e na sua vida, deram vigoroso impulso ao documentário, contribuíram para formar gêneros novos.

Mas em suas realizações, chocaram-se contra impossibilidades. O ôlho humano pode com frequência e sem grandes dificuldades "surpreender a vida de improviso", porém a câmara é um aparelho pesado, atravancador, que exige condições rigorosas de iluminação. Assim, forçosamente perturba-se a pessoa que se filma. Vertov e seu cinegrafista Kaufman puderam registrar sem muita dificuldade os assuntos habituais das atualidades: cerimônias, oradores, comícios, manifestações, esportes etc. ou assuntos especiais, como crianças muito absortas por um espetáculo para notarem o cinegrafista. Mas quando quiseram estudar os sentimentos, ou mesmo o trabalho, a câmara revelou-se incapaz de desempenhar o seu papel de ôlho. Foi preciso ficarem de emboscada em uma moita e utilizar as teleobjetivas dos filmes de animais para surpreender, por exemplo, uma família em lágrimas sobre um túmulo. A aplicação dessa técnica era obrigatoriamente restrita. A realização do verdadeiro Cinema-Ôlho subordina-se à invenção de uma câmara tão sensível, tão móvel e

pouco embaraçosa quanto o ôlho humano. Essa criação é ainda hipotética, vinte e cinco anos após os manifestos dos **Kinoks**.

Apesar desses limites e excessos, obras importantes assinalaram a carreira de Dziga Vertov: **Histoire d'une Bouchée de Pain** (História de um Bocado de Pão), **Un An depuis la Mort de Lénine** (Um Ano desde a Morte de Lenine), **Soviet en Marche!** (Soviete em Marcha!), **La Sixième Partie du Monde** (A Sexta Parte do Mundo), **L'Homme à la Caméra** (O Homem com a Câmara), **Symphonie du Donbass** (L'Enthousiasme). Ele realizou sua obra-prima no início do cinema falado: **Trois Chants sur Lénine** (Três Cantos sobre Lenine), filme sobre o qual voltaremos a falar.

Vertov teve poucos discípulos diretos mas, por outro lado, os filmes de arquivos tornaram-se o assunto de um gênero novo. A montadora Esther Choub, tirando das vastas cinematecas antigas atualidades czaristas ou revolucionárias, realizou os primeiros filmes de montagem: **La Russie de Nicolas II et de Tolstoi** (A Rússia de Nicolau II e de Tolstoi), **La Chute des Romanov** (A Queda dos Romanov), **La Grande Voie** (O Grande Caminho), **Aujourd'hui** (Hoje), **Le Pays des Soviets** (O País dos Soviéticos) etc. Ela fez assim obras de Arte e de História com documentos autênticos, filmados quase ao acaso por cem operadores antigos. Os trabalhos de Vertov contribuíram para a criação dos filmes de um tipo novo que, a partir de 1940, tentaram escrever a História "ao vivo" (1).

Ao contrário do Cine-Ôlho, a **Fábrica do Ator Excêntrico** (F.E.K.S.), longe de rejeitar os recursos cênicos, escolheu os mais violentos, os mais exagerados, os dos desfiles de feiras e quermesses, do circo, do "music-hall". Ela se servia ao mesmo tempo de todos os meios da trucagem cinematográfica. Kozintzev e Trauberg realizaram, no estilo de uma entrada de palhaços, **Les Aventures d'Octobrine** (As Aventuras de Outubro), filme diretamente influenciado pelo teatro de vanguarda.

No seu laboratório experimental, Kulechov insistia, como Vertov, na montagem, porém utilizava roteiro, atores e estúdio. Estabeleceu a teoria do **Modelo vivo** por uma experiência famosa e que frequentemente foi atribuída ao seu discípulo Pudovkin ou a Eisenstein, para provar o papel criador da montagem.

Retomando de um antigo filme um primeiro plano inexpressivo de Mosjoukine, assim escolhido intencionalmente, êle o justapôs sucessivamente a pedaços de filmes que representavam um prato de sopa, um ataúde e uma criança. Projetaram essas seqüên-

(1) *24 Heures de Guerre en U.R.S.S.* (24 Horas de Guerra na U.R.S.S.), o filme inglês *Victoire du Désert* (Vitória do Deserto), a série americana *Pourquoi nous Combattons* (Porque Combatemos), o filme anglo-americano *La Vraie Gloire* (A Verdadeira Glória) etc.

cias para espectadores não prevenidos os quais, segundo Pudovkin, extasiaram-se com a arte de Mosjoukine em exprimir fome, tristeza ou enternecimento.

Kulechov aplicou suas teorias no primeiro filme da nova escola soviética: *Mr. West au Pays des Bolcheviks* (O Sr. Oeste no País dos Bolchevistas). Ele foi levado a atribuir igual importância aos objetos e aos atores. Diferentemente do *Kammerspiel*, que talvez o tenha inspirado, raramente lhes conferiu um sentido simbólico. Seus atores, longe de ter a imobilidade dos objetos, seguiam uma linha de interpretação exagerada, sincopada, contorcida, bastante próxima do expressionismo.

Maiakovski, amigo de Kulechov, aceitara na sua revista de vanguarda, "Lief", a colaboração de um jovem diretor de teatro, Eisenstein, que nela proclamou as virtudes de um novo método: a montagem das atrações. Serge Mikhailovitch Eisenstein, após estudos de engenharia, quisera tornar-se pintor. Alistado no Exército Vermelho, aí desenhou cartazes, depois cenários e em seguida tornou-se diretor. A encenação de uma peça de Ostrovski para o teatro do "Proletkult" conduziu-o à sua concepção, sob influência de Meyerhold. Ele empregava a palavra *atração* no seu sentido quase filosófico de uma sensação violenta imposta ao espectador. A montagem reunia atrações colhidas arbitrariamente no tempo e no espaço. Também a muito clássica comédia de costumes de Ostrovski difundia entradas de palhaços, acrobacias, danças na corda bamba, e Eisenstein inseriu um pequeno filme: *Un Bon Cheval qui ne Trébuche jamais* (Um Bom Cavalo que nunca Tropeça). Dziga Vertov deveria ter realizado essa fita, mas demorou a cumprir sua promessa e Eisenstein arvorou-se em diretor. Pouco depois, dirigira o seu primeiro filme: *La Grève* (A Greve), no qual aplicou sua teoria — parcialmente derivada de *Intolerance* — fazendo alternar o massacre dos operários no tempo do Tzar com vistas de animais degolados, recentemente filmados nos matadouros.

La Grève, apesar de sua narração confusa, chamou atenção. O governo queria comemorar a revolução de 1905. Encomendou filmes a esse estreante de vinte e cinco anos, como a cineastas mais conceituados: Razumny, Viskovski, Tchaikovski.

O *Encouraçado Potemkin* foi realizado em poucas semanas em Odessa, com alguns atores, a população da cidade e a Armada Vermelha. Eisenstein seguia um costume estabelecido pelo *Proletkult* logo depois de outubro, para as suas *Pantomimas de massa*, fazendo a população participar em reconstituições históricas que agrupavam até dez mil pessoas.

Potemkin foi em certa medida uma atualidade reconstituída ao modo dos filmes análogos realizados, vinte anos antes, por Al-

fred Collins, Zecca e Nonguet. Eisenstein teve de renunciar ao emprêgo de sua montagem de atrações. Mas, sob influência de Vertov e das teorias literárias de vanguarda, rejeitou estúdio, maquilagem, cenografia e quase que atores. Seu filme teve por herói unicamente as massas; os atores foram reduzidos a uma *figuração inteligente* e os chefes revolucionários a simples silhuetas.

A opção pela massa-herói poderia ter acarretado certa confusão. Porém o roteiro de Agadnova Choutko, muito claro na narração estritamente cronológica e histórica, criava duas personagens coletivas coerentes: o *Encouraçado* e a *Cidade*. O drama nascia do seu diálogo e da sua união.

O ponto culminante de *Potemkin* é o célebre tiroteio na escadaria. Ele muito deve à montagem rigorosa e dramática das imagens admiravelmente enquadradas e fotografadas por Tissé, talvez o maior dos cinegrafistas hoje vivos. Esse trecho antológico é um perfeito exemplo do estilo de Eisenstein, unindo as teorias literárias e teatrais de vanguarda às de Dziga Vertov e Kulechov e transformando-as com o seu gênio. A multidão é individualizada por grandes primeiros planos de rostos ou de pormenores de atitude e de traje, escolhidos com um inigualável sentido de caracterização. O *Cine-Ólho* ensinou a "surpreender de improviso"; os modelos vivos alternam com objetos expressivos: botas, uma escada, uma grade, um sabre, um leão de pedra. E o episódio é pontuado por violentas e lacerantes atrações: a mãe carregando o cadáver do filho, o carrinho de criança que desce sozinho a escadaria, o olho vazado, sangrando por trás dos óculos de aros de ferro. O exagêro ou a inumanidade das teorias são arrebatados pelo entusiasmo nacional da revolução russa e pela sinceridade de Eisenstein, por sua violência, sua piedade, seu calor humano, sua cólera.

Em toda parte fora da U.R.S.S., a censura proibiu *Potemkin*; em toda parte, os espectadores reuniram-se para aplaudi-lo em segredo. A repressão decuplicou o poder explosivo de uma obra-prima que as cinematecas conservam com desvelo. O filme tornou-se rapidamente mais célebre que qualquer outro, excetuando as fitas de Chaplin. O campeão do antibolchevismo, o doutor Goebbels, prestou-lhe involuntariamente homenagem alguns anos mais tarde, pedindo ao cinema que ele estava hitlerizando, que lhe desse "Um novo *Potemkin*".

Esse triunfo colocara Eisenstein no primeiro plano. O governo deu-lhe todos os créditos, todas as facilidades, todas as liberdades para empreender *L'Ancien et le Nouveau* (O Antigo e o Novo). Ele trabalhou quatro anos na obra, destruiu-a quase terminada, começou-a, impressionou 100.000 metros de película para conservar

apenas 2.500. Em 1927, interrompeu o trabalho para dirigir *Outobre* (Outubro), quadro da revolução de 1917.

Esse filme decepcionou um pouco. Continha admiráveis passagens: a tomada do Palácio de Inverno, a destruição do vinho nas adegas do Tzar, o episódio das pontes levadiças, a fuga de Krenski... Um humor imprevisito, por vezes um pouco insistente, aparecia sob a influência de Alexandrov, seu antigo assistente que colaborou no roteiro e na realização. Seguiu-se a narração com dificuldade, mesmo os que conheciam bem os acontecimentos descritos. O gosto da metáfora beirava por vezes a ênfase afetada. A obra, grande, vigorosa, ampla, não se igualava a *Potemkin*.

L'Ancien et le Nouveau foi conhecido em França por uma versão mutilada, apresentada com o título *La Ligne Générale* (A Linha Geral). Eisenstein quisera celebrar a coletivização da terra, numa época em que ela estava longe de ter sido realizada em grande escala. Foi difícil para um "homem das cidades" antecipar sobre a vida dos campos. No plano estético, a montagem das atrações resultava em metáforas pouco compreensíveis (os repuxos inseridos na sequência da desnatadeira) ou ingênuas (as explosões e os foguetes simbolizando o ímpeto do touro).

Essas imperfeições — é preciso dizer que *Potemkin* tem a perfeição muito rara da obra-prima — não impedem que *La Ligne Générale* seja uma das grandes realizações do período final da Arte Muda. A Isba cortada em dois pela partilha, a procissão implorando em vão a chuva, o trator demolindo as barreiras individuais, a perfeição quase abstrata da sequência da desnatadeira revelada aos camponeses maravilhados, o quadro irônico da vida dos "kulaks", foram grandes momentos do cinema.

Aqui a massa cederá lugar a alguns heróis. Eisenstein tomara como estrêla uma jovem camponesa, Maria Lapkina, que ignorava tudo sobre cinema e teatro. Ele rejeitou quase completamente o estúdio e a cenografia. Seguiu por outros meios a fórmula de Louis Lumière e Dziga Vertov: *A vida surpreendida ao vivo*, e definia as suas finalidades do seguinte modo: reproduzir a vida na sua verdade, na sua nudez, e dela extrair o seu alcance social, o seu sentido filosófico.

La Ligne Générale representava uma evolução em relação ao despojamento documentário de *Potemkin*. A perfeição da montagem e do enquadramento, à violência das atrações, aliavam-se daí por diante preocupações plásticas mais acentuadas: a procura do leitmotiv, a conjugação das formas, um contraponto de imagens, amplas metáforas. E esboçava-se a procura do herói individual.

Aos trinta anos, no apogeu da glória, Eisenstein partiu para Hollywood, onde sofreu duras provações.

Ele deixava na U.R.S.S. Pudovkin, cuja glória mais recente quase igualava a sua. Engenheiro, depois ator amador, esse recém-chegado fôra formado por (Kulechov, de quem havia sido assistente, montador, roteirista e ator. Estreou com um filme cômico, *La Fièvre des Echecs* (A Mania do Xadrez) e com um documentário, *Le Mécanisme du Cerveau* (O Mecanismo do Cérebro), que ilustrava as teorias do fisiologista Pavlov. Depois, Pudovkin dirigiu o seu primeiro grande filme: *La Mère* (A Mãe), no ano em que o seu mestre apresentou sua melhor obra: *Dura Lex*, baseado em Jack London, filme poderoso, duro, selvagem, obcecado pela lembrança de Griffith e da Triangle.

A adaptação do célebre romance de Máximo Gorki ultrapassou muito a obra no entanto notável de Kulechov. Depois vieram sucessivamente: *La Fin de Saint-Petersbourg* (O Fim de São Petersburgo) e *Tempête sur l'Asie* (Le Fils de Gengis-Khan) (Tempestade sobre a Ásia — O Filho de Gengis-Khan). O assunto desse último filme era a obra de Brick, um amigo de Maïakovsky.

Os roteiros dessas três obras-primas tratam um só e mesmo tema, o da tomada de consciência. *La Mère*, o jovem camponês de *La Fin de Saint-Petersbourg*, o Filho de Gengis-Khan são seres rudes, que alcançam lentamente a visão clara dos deveres para com a classe à qual pertencem. Os filmes de Pudovkin, sociais pelo conteúdo, são por sua forma obras psicológicas, cujo centro é constituído por um tipo. Ao contrário de Eisenstein e principalmente de Vertov, Pudovkin não pôde dispensar grandes atores. Baranovskaia foi A Mãe e Batalov seu filho, Tchouelov foi um camponês, soldado e depois revolucionário, Inkijinov encarnou o surpreendente Filho de Gengis-Khan. Pudovkin, intérprete de talento, foi um grande diretor de atores, que não se deixou levar aos exageros de representação cometidos nos filmes de Kulechov.

Os roteiros que êle escreveu com M. Zarkhi para os dois primeiros filmes de Pudovkin são obras elaboradas; sua progressão dramática, muito trabalhada, contrasta com o disparate das narrações mudas de Eisenstein, à exceção de *Potemkin*. O roteiro condiciona e determina a montagem, cuja perfeição é notável pela sua precisão elaborada. Essa obra voluntária, que introduz, entrelaça e desenvolve dois ou três temas com a precisão matemática do contraponto, poderia ser fria, se o amor pelo homem não a orientasse. Por esse motivo, citando uma comparação de Moussinac, poderemos dizer que enquanto um filme de Eisenstein é um grito, os filmes de Pudovkin são cantos modulados e sedutores.

Para esse realizador o objeto representa, ao lado do homem, um papel considerável. Em *La Mère*, um relógio de parede quebrado, as botas do gendarme, a queda de uma gota d'água, uma

ponte metálica, uma escada percebida por cima de um muro, uma pedra apanhada, são mais do que acessórios. Seu emprêgo participa por vèzes do ensinamento de Kulechov: a gôta d'água insistente e irritante que cadencia a perquisição evoca a chaleira que pontua a fúria e os massacres de *Dura Lex*. Os objetos podem também adquirir um sentido simbólico, como no *Kammerspiel*. Porém na escola alemã êles haviam sido a imagem da fatalidade, ao passo que o objeto pudovkiniano típico é o seixo apanhado pelos prisioneiros políticos para ser transformado em arma.

O *Kammerspiel* encerrara a psicologia na prisão de um lugar único, também êle símbolo da fatalidade social. Nos filmes de Pudovkin, ao contrário, como nos de D. W. Griffith, a pluralidade dos lugares é quase constante. Êsse processo serve-lhe para estender às massas um caso típico (e não individual), como para cruzar seus temas e combiná-los metafóricamente.

O desenlace de *La Mère* é um exemplo clássico dêsse estilo. Uma grande manifestação, da qual participa a Mãe, permite ao filho evadir-se da prisão. Aos dois centros da ação exigidos pelo assunto — as ruas e a prisão — Pudovkin acrescenta um terceiro: o degêlo do rio. O despertar da primavera é a imagem da libertação do prisioneiro, e o desmoronamento dos blocos de gêlo exprime as massas que se agitam. Essas metáforas são utilizadas de maneira insistente mas, ao contrário da *montagem de atrações* de Eisenstein, suas imagens não são exteriores nem à época que situam, nem à ação da qual participam: o filho escapa aos policiais correndo sobre os blocos de gêlo levados pela corrente. A ponte metálica, que simboliza pela sua imagem repetida o poder armado que vai esmagar a manifestação, é o alvo da manifestação, porque conduz à prisão: é mais que uma metáfora, um elemento do drama, como o ângulo das muralhas ou as grades onde massacram os prisioneiros.

A análise psicológica alia-se intimamente ao meio: os subúrbios em *La Mère*, a Bôlsa e os bairros operários em *La Fin de Saint-Pétersbourg*, uma visão maravilhada do Oriente mongol em *Tempête sur l'Asie*. Como Eisenstein, Pudovkin tem o gôsto pela plástica decorativa: as estátuas e arquiteturas de São Petersburgo, bonitas ou horrendas; a pompa de uma grande cerimônia budista, que introduz um paralelo entre a "toilette" dos ídolos mongóis e a dos militares imperialistas.

Algumas semelhanças entre Eisenstein e Pudovkin não impedem que os dois grandes realizadores sejam fundamentalmente diferentes e quase opostos em todos os pontos essenciais.

Dovjenko, que se revelou no fim da Arte Muda, também difere profundamente dos seus predecessores Dziga Vertov, Eisens-

tein e Pudovkin. O recém-chegado era ucraniano. Êsse pormenor tem sua importância: a U.R.S.S. compõe-se de numerosas repúblicas que têm características nacionais muito diferentes das da Grande Rússia. Várias dentre elas — entre as quais a Ucrânia — tinham já então escolas cinematográficas independentes e cheias de vida. Dovjenko, filho de camponeses, fôra professor, agente consular, desenhista de imprensa e pintor, antes de abordar o cinema como roteirista. Suas primeiras tentativas foram uma comédia e um drama policial (*Les Fruits de l'Amour* e *La Valise Diplomatique*). *Zvenigora*, sua verdadeira estréia, foi julgado por Eisenstein e Pudovkin como a revelação de uma "nova força". O símbolo de um tesouro escondido servia para desenvolver em um panorama histórico ambicioso, vários episódios ucranianos, desde os Vikings até a época contemporânea.

L'Arsenal teve mais unidade. A história — imaginada por Dovjenko, que foi roteirista de todos os seus filmes — desenvolvia-se na Ucrânia ocupada pelos alemães. Três episódios característicos inauguravam um estilo novo: a catástrofe da estrada de ferro, o desencadeamento da greve e o aniquilamento da insurreição.

A catástrofe iniciava-se por imagens de um trem repleto de alegres desmobilizados. Faltando o maquinista, a velocidade acelerava-se, os homens desatinados saltavam e esmagavam-se na via férrea; o descarrilamento era pontuado pela imagem impressionante de uma sanfona rolando por uma encosta. O herói levantava-se dizendo: "Vou ser maquinista". Estas palavras, que poderiam ser ingênuas, adquiriam uma forte ressonância em virtude da sua tranqüila oposição ao ritmo acelerado da seqüência que elas concluíam. Nos filmes de Dovjenko, os letreiros tinham um papel considerável, o mais das vèzes poético. Sem êles, seus filmes tornam-se incompreensíveis e perdem parte do seu valor. No fim do Cinema Mudo, êsse emprêgo característico do texto demonstrava a necessidade estética do Som.

O desencadeamento da greve utilizava como principal meio dramático a Imobilidade. As máquinas paradas pelos operários do Arsenal alternavam-se com os "colaboracionistas" imóveis em seus apartamentos, atentos ao Silêncio. A imobilização era intensa, porém natural e mais impressionante que as gesticulações dos modelos vivos ⁽¹⁾.

O filme terminava-se por uma tirada metafórica. Os operários insurrectos, eram fuzilados. Porém o herói, crivado de balas, apesar de evidentemente morto, continuava a andar. Nessa imagem

(1) Griffith já empregara a imobilidade de modo surpreendente em alguns dos seus filmes primitivos (*A Corner in Wheat*). Porém Dovjenko certamente desconhecia êsse precedente.

literária, poética, épica, a simplicidade de Dovjenko era bem sucedida, onde a grandiloquência de Gance falhara. O lirismo seria a dominante do grande realizador ucraniano.

Em sua obra-prima muda, *La Terre* (A Terra), Dovjenko recorre a três grandes temas "eternos" do lirismo: o Amor, a Morte e a Natureza inesgotavelmente fecunda. O assunto, estritamente contemporâneo, é o de *La Ligne Générale*: a coletivização do solo, suas lutas e dificuldades.

O meio, que prejudicava Eisenstein, convinha admiravelmente ao camponês. Dovjenko. Ele introduziu em *La Terre* um entusiasmo de grande pintor, vários leitmotifs plásticos comovedores pela sinceridade: a terra trabalhada sob vastos céus nebulosos, o trigo ondulante ao sol, as pilhas de maçãs sob as chuvas de outono, o girasol, flor nacional da Ucrânia.

O episódio central é o mais característico da maneira de Dovjenko.

O campo. A noite. As fazendas. Seus jardins. As flores pesadas dos girassóis. Em toda parte, na sombra cálida do verão, os namorados estão imóveis, os rapazes com as mãos sob as blusas arredondadas das moças, os lábios contra os lábios, os hálitos próximos, sendo a respiração o único movimento desses casais de estátuas, imóveis num êxtase cuja violenta sensualidade jamais foi ultrapassada na tela. Nesse grupo de enamorados encontra-se o herói, o secretário do kolchoze, nos braços da noiva. Ele a deixa, segue por um caminho orlado de sebes e caminha lentamente, os olhos cerrados, para conservar a imagem da moça que acaba de deixar. Depois, subitamente, sozinho na noite, ele inicia uma dança frenética que se acelera, amplifica e repentinamente se imobiliza, interrompida, acredita-se que, por uma queda. O jovem enamorado foi morto pela carabina de um camponês rico emboscado atrás de uma sebe. A essa sequência, que começa pela imobilidade do amor e termina na imobilidade da morte, segue-se logo o entêrro. A vítima está deitada em um caixão que deixa o seu rosto descoberto. É conduzida por rapazes e moças que andam e cantam em ritmo quase alegre. Ao longo das sebes, as folhagens, os ramos carregados de frutas maduras acariciam o rosto do morto. Uma mulher grávida que se persigna ao passar o cortejo fúnebre começa a sentir as primeiras dores do parto...

Procurava-se em vão na objetividade de Dziga Vertov, nos toques de cimbalo das atrações eisensteinianas, nas sábias modulações do contraponto pudovkiniano, o equivalente desse lirismo épico, desse panteísmo sensual, que sabe dar à comparação mais ingênua uma ressonância e uma verdade profundas. Embora o êxito de *La Terre* no exterior tenha sido entravado pelo advento do cinema Fa-

lado — o filme só foi exportado em 1931 — essa obra de Dovjenko exerceu profunda influência sobre os jovens cineastas, especialmente da França e Inglaterra. O seu lirismo veio corrigir para os documentaristas a lição rigorosa, porém humana, do Cinema-Ôlho.

Os estilos, os temperamentos, os temas dos quatro grandes mestres do cinema soviético impressionam sobretudo por suas oposições. Todavia, esses "quatro grandes" de modo algum exprimiram todas as tendências de uma época rica e variada.

Ao lado de suas obras-primas, são numerosos os filmes importantes; é preciso citar, ao acaso, alguns nomes e títulos.

Os realizadores da escola antiga, sobrepujados pela nova geração, não apresentaram nada de capital importância; mas *La Croix et le Mauser* (A Cruz e o Mauser), de Gardine, teve uma grandeza selvagem, as sátiras de Protozanov (*Le Miracle de Saint-Giorgion*, *Le Procès des Trois Millions*) valem por sua serve um pouco grosseira, e *Le Maître de Poste*, de Jeliabovski, por todas as qualidades do grande ator Moskvine, formado por Stanislawski. Finalmente, *Le Dimanche Noir*, de Viskovski, contém belos movimentos de multidão.

Entre os muito jovens, o grupo do F.E.K.S. distinguiu-se por uma busca um tanto irritante de originalidade, que fez predominar sobre o tema as acrobacias formais. Estudaremos mais adiante a obra de Kozintzev e Trauberg. Ilya Trauberg — jovem irmão do precedente — deu provas de um brilho notável e de um sentido do movimento digno dos americanos em *Express Bleu* (*Le Train Mongol*) (*Expresso Azul* — O Trem Mongol). Yutkevitch demonstrou o seu requinte cultivado em *Les Dentelles*. Em estilo bastante próximo do F.K.E.S., Ermler dirigiu *Un Débris de l'Empire* (*L'Homme qui a Perdu la Mémoire*) (*Destruição do Império* — O Homem que perdeu a Memória), enquanto Okhlopkov (vindo da vanguarda teatral, que pouco depois lhe deveu uma curiosa tentativa "neo-realista") aplicava suas teorias em *L'Homme qui a Vendu son Appétit* (*O Homem que Vendeu seu Apetite*). As promessas de *Passeport Jaune* (*Passaporte Amarelo*), permitiram a Fedor Ozep realizar em Berlim *Le Cadavre Vivant* (*O Cadáver Vivo*), com Pudovkin como principal intérprete e depois passar para a emigração, onde descambou para as fitas comerciais. As tentativas ainda desajeitadas de Raisman (*Le Baigneur*), Donskoi (*La Rive Étrangère*), Dzigan (*Le Dieu de la Guerre*), dos irmãos Vassiliev (*L'Exploit dans les Glaces*) constituíram o aprendizado de temperamentos que produziram ulteriormente obras vigorosas.

Alexandre Romm obteve êxito no estrangeiro com *Trois dans un Sous-Sol* (*Le Lit et le Sofa*) (*Três num Subsolo* — A Cama e o Sofá), que mostrou a transformação do clássico "triângulo" com os

novos costumes soviéticos. Olga Preobrajinskaia, antiga estrêla do velho cinema russo, realizou com êxito *Village du Pêché* (*Les Joyeuses Commères de Riazan* (Aldeia do Pecado — As Alegres Comadres de Riazan), obra de frescor e exuberância quase folclórica, da qual alguns trechos renunciaram — em escala menor — Dovjenko.

A riqueza abundante de cinco anos de produção soviética é múltipla e variada. Em comparação, a Escola Sueca limitou-se a revelar uma única verdade, os mestres franceses de 1920 perderam-se nos meandros formais da plástica, a Alemanha anterior a 1925 resumiu-se a três temperamentos e a duas escolas.

A explosão soviética pode talvez comparar-se somente com a efervescente revelação americana de 1915; porém as descobertas e as personalidades dessa antiga escola, que auxiliaram Eisenstein e Pudovkin a encontrar seu caminho, haviam sido mais instintivas que conscientes, e o comércio logo as canalizou. Na U.R.S.S., as individualidades puderam desenvolver sua originalidade até o exagêro. A eclosão de temperamentos diferentes e muitas vêzes antagônicos fôra facilitada, o que parecerá à primeira vista paradoxal, pela nacionalização do cinema. Esse monopólio não excluíra a formação de sociedades independentes que tinham por base os estúdios ou as várias repúblicas, as quais tinham cada uma um caráter distinto: Sovkino, Mejrpom, Vufku etc.

Fora da U.R.S.S. objetou-se contra êsse sistema o fato de ser o Estado senhor da indústria e impor aos artistas os temas de sua propaganda. Se a propaganda é a ligação de uma obra com as realidades sociais e políticas, ela foi realmente a característica essencial da Escola Soviética. Mas essa ligação não é incompatível com a grande arte, pois que, consciente ou não, ela é essencial em Chaplin, Griffith ou nos Expressionistas, e que a Escola Francesa, por ter querido negá-la, encontrava-se então impotente.

Se quiserem dar à palavra propaganda um sentido restrito e muitas vêzes pejorativo: a propagação de certos interesses — ou de certo ideal — não existem obras americanas, por exemplo, que ela não tenha marcado. Esse fato não era então muito notado fora da U.R.S.S., porque a ideologia dêsses filmes ajustava-se com as “idéias recebidas”, em tôda parte proclamadas pela imprensa ou por certas literaturas. O não-conformismo soviético foi tachado de “propaganda” porque se opunha a essa corrente. No entanto, mesmo os inimigos do regime que permitira o nascimento dessa escola tiveram de reconhecer que êle não impedira aos talentos desenvolverem-se plenamente e atingirem a arte mais completa e mais pura. Muito pelo contrário.

A nova escola triunfara rapidamente porque o cinema estava organizado na U.R.S.S. em bases anteriormente desconhecidas. Após

o decreto de 1918, o filme cessara definitivamente de ser uma especulação financeira e a sua produção não era mais um meio de crescer, pelo lucro, um capital investido. O cinema tornava-se assim essencialmente um meio de cultura “uma arte verdadeiramente democrática, profundamente popular” (Pudovkin), encarregada de exprimir os pensamentos, sentimentos, desejos e vontades dos seus milhões de espectadores. Assim, os cineastas soviéticos aprenderam, desde os primeiros anos, a tornar-se “engenheiros das almas” (Stalin) e, por isso, sua mensagem repercutiu logo profundamente e muito além das fronteiras de sua pátria.

CAPÍTULO XIX

A VANGUARDA NA FRANÇA E NO MUNDO

A Vanguarda surgiu no cinema, por volta de 1925, com dez ou vinte anos de atraso em relação à pintura ou à poesia. Antes de 1914, alguns filmes haviam divertido Apollinaire, Picasso ou Max Jacob, tanto quanto algumas fachadas de botequins ou o "Fantômas" de Souvestre e Allain.

Um pouco mais tarde, o impetuoso animador do futurismo, Marinetti — que morreria acadêmico no regime de Mussolini — classificava o cinema entre os novos meios de expressão. A declaração da guerra impediu que Valentine de Saint-Point realizasse o primeiro filme futurista, mas um discípulo de Marinetti, o homem de teatro Bragaglia, dirigiu *Perfido Incanto* com Lyda Borelli, filme de cenografia em estilo futurista. Isso prenunciava, mais do que a vanguarda, o Caligrafismo...

Delluc e seus amigos haviam sido formados pelo simbolismo, pelos balés russos ou o teatro de Paul Claudel. Interessaram-se menos pelo Dadaísmo ou o Cubismo, que em seguida inspiraram a vanguarda, para a qual eles prepararam o caminho, reunindo um público que colocou o cinema na categoria das outras artes. Esse foi um aspecto muito positivo do esforço de Canudo, ao fundar o seu empreendedor "Clube dos Amigos da Sétima Arte". Delluc fundava um Cine-Clube para nele organizar o encontro de intelectuais e cineastas.

Os Cine-Clubes em breve transformaram-se. Multiplicando-se, tornaram-se agrupamentos de espectadores esclarecidos e fanáticos, que apresentaram em sessões privadas os novos filmes e os discutiram apaixonadamente. No fim do período Mudo, a França contava uns vinte cine-clubes, parisienses ou de província, federados sob a presidência de Germaine Dulac. Vários países tinham organizações análogas: os "Film Clubs" belgas, a "Film Liga" holandesa, os "Film-freunde" alemães, a "Film Society" londrina, a "Film Art Guild" novaiorquina...

O movimento esboçado em 1920, desenvolveu-se também sob outras formas mais comerciais e que atingiram um público mais vasto. Em várias capitais abriram-se Cinemas especializados, também chamados Estúdios ou Cinemas de Vanguarda, por analogia aos teatros de vanguarda. Foi o caso em Paris do "Vieux Colombier", instalado por Jean Tedesco no local que o ilustre Jacques Copeau acabara de abandonar, do "Ursulines", do "L'Oeil de Paris", do "Studio 28"... O casal de atores Tallier e Myrge, lançando o célebre "Studio des Ursulines" assim definia os seus alvos: "Recrutar nosso público entre a elite dos escritores, dos artistas e dos intelectuais do Quartier Latin... Tudo o que representa uma originalidade, um valor, um esforço terá o seu lugar na nossa tela..."

A Vanguarda limitou realmente o seu público à elite intelectual, e foi o que a diferenciou dos Laboratórios Experimentais soviéticos, partidos de posições literárias e estéticas análogas mas cuja ambição, desde o início, foi a de atingir a grande massa dos espectadores.

O Dadaísmo foi a origem dos primeiros filmes de vanguarda. Essa escola literária, esse movimento explosivo e apaixonadamente negador, fora fundado em Zurique, em 1916, pelo jovem poeta romeno Tristan Tzara. Um pintor sueco, Viking Eggeling, começou em 1917 uma série de contrapontos plásticos que logo tomaram a forma de rolos de papel de vários metros de comprimento (*Masse verticale-horizontale*, 1919; *Symphonie diagonale*, 1920). Em 1921, o apoio da U.F.A. permitiu-lhe realizar na Alemanha *Symphonie diagonale*, espécie de pintura abstrata animada, feita de espirais e dentes de pente. Vieram em seguida, antes de sua morte em 1924, outras sinfonias: *Parallèle* e *Horizontale*.

Outro pintor alemão, Hans Richter, desenhou *Rhythme 21* (Ritmo 21), dança de quadrados e de retângulos pretos, cinzentos ou brancos. Um terceiro pintor, Walter Ruttmann, estreou com *Opus I*, feito de formas distintas bastante semelhantes a radioscopias. Ruttmann foi o primeiro a atingir o grande público quando, após vários outros *Opus* numerados, pôde intercalar em *Die Nibelungen*, a pedido de Fritz Lang, o *Sonho do Falcão*, dança muda de figuras heráldicas abstratas.

Symphonie Diagonale, *Rhythme 23*, *Opus IV* são títulos que demonstram os designios dos "Abstratos" alemães: utilizar, como se fôssem sons de uma orquestra, formas geométricas móveis, a fim de criar "melodias silenciosas", verdadeiras "sinfonias visuais".

Viking Eggeling fixara em 1921 o seu programa: "acontecimentos e revoluções no domínio da arte pura (formas abstratas como, se quiserem, os acontecimentos musicais, que se gravam em nós pela via auditiva)".

O programa severo da vanguarda alemã contrasta com a alegre ironia que impregnou os primeiros filmes de vanguarda franceses: *Le Retour à la Raison* (A Volta à Razão), do fotógrafo dadaísta americano Man Ray; *Ballet Mécanique* (Balé Mecânico), do pintor cubista Fernand Léger; *Entr'acte* (Entreato), realizado para Francis Picabia por René Clair.

Le Ballet Mécanique, que corresponde exatamente ao seu título, é uma dança de objetos e de engrenagens ligados pelo ritmo 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 de um filme cujo humor domina o último motivo, uma variação sobre um grande título de jornal: "Roubaram um colar de 3.000.000 de francos". Com esse filme, Fernand Léger, que foi assistido por Dudley Murphy, transpunha para o cinema a visão voluntariamente simplificada que caracteriza a sua pintura.

Entr'acte foi um divertimento cinematográfico intercalado num balé encomendado a Francis Picabia por um mecenas, Rolf de Maré. Este dirigia em Paris os "Balés Suecos", com a colaboração dos pintores ou dos poetas de vanguarda.

Francis Picabia, pintor e poeta, fôra o líder do Dadaísmo, com Tristan Tzara e André Breton. Seu humor aproximava-se da mistificação: o título do seu balé "Relâche" (Descanso) foi escolhido para que o anúncio "Teatro dos Campos Elísios — Esta Noite, Descanso", atraísse os esnobes mal informados para um teatro fechado por um "descanso" verdadeiro. E o filme-intermédio que êle encomendou a René Clair chamou-se naturalmente *Entreato*.

René Clair, cujo verdadeiro nome é René Chomette, era filho de um comerciante parisiense. Recusou-se a continuar o negócio de família, tornou-se jornalista, aceitou pequenos papéis nos filmes em episódios de Feuillade. Depois de ser assistente de Jacques de Baroncelli, René Clair estreou como realizador em *Paris qui Dort* (Paris Dorme).

O roteiro que êle escrevera tinha um ponto de partida à maneira de Feuillade ou Jasset: Um sábio louco imobilizava Paris por meio de um raio diabólico. O filme, realizado em exteriores com meios materiais restritos, valeu pela ironia leve com a qual René Clair maneja oito personagens vivas numa capital paralisada. As belas imagens que êle inspirou aos cinegrafistas Defassiaux e Guichard fizeram dêle, depois do seu mestre Feuillade, um grande poeta de Paris; a Torre Eiffel foi a verdadeira estrela do seu filme.

O argumento escrito por Francis Picabia para *Entr'acte* resumia-se em duas páginas de indicações sumárias. René Clair tirou daí temas que orquestrou, fragmentou, cadenciou e ampliou.

Alguns pedantes pretenderam explicar *Entr'acte*. Tratar-se-ia do pesadelo de um dorminhoco ainda estonteado de sono após uma noite passada num parque de diversões. Esta "explicação", que serviria também para *Le Ballet Mécanique*, pressupõe um equívoco tão tolo quanto o que classificasse Erik Satie como arboricultor por ter êle escrito para piano três *Peças em forma de Pêra*. A falsa barba preta e os "lorgnons" de ferro com os quais Picabia e Clair haviam ataviado a primeira bailarina dos Balés Suecos eram, entretanto, um aviso para os que quisessem em seguida reconstituir uma história tradicional e coerente. A verdadeira chave de *Entr'acte* é a poesia dadaísta e o seu gosto por metáforas surpreendentes ou mistificadoras.

A primeira parte de *Entr'acte* é uma mistura sutil e bem ritmada de três ou quatro temas, tirados do teatro dos Campos Elísios, onde um pequeno estúdio fôra improvisado: uma vista de Paris, chaminés em forma de colunas, as evoluções de uma dançarina em câmara lenta. Alguns dadaístas haviam-se divertido com curtas aparições: Man Ray e o pintor Duchamp jogavam xadrez, Picabia e o músico Erik Satie carregavam um canhão. Depois o astro dos balés, Jean Borlin, chegava ao telhado do teatro, burlescamente fantasiado de caçador tirolês. Picabia, matando o seu personagem a tiro de espingarda, provocava o entêrro-perseguição.

Essa cerimônia começava em ritmo solene, no cenário barroco do parque de diversões de Luna Park. O carro fúnebre, com um camelo atrelado, o mestre de cerimônias vestido do cobrador, as coroas mortuárias de brioche, são pormenores tipicamente dadaístas, que poderiam ter figurado nas peças de teatro que Tristan Tzara ou Louis Aragon então publicavam. Mas esses "gags" pertenciam também ao cinema cômico do período anterior à guerra, que por vêzes influenciara o dadaísmo. A vanguarda dominara a primeira parte de *Entr'acte*, o pré-guerra desencadeou-se na segunda, com a marcha de um cortejo seguido por alguns amigos do autor (Marcel Achard, Georges Charensol, Pierre Scize etc.), assim como por alguns fantoches saídos de Feuillade ou de Jean Durand: o falso estropiado, a sogra, o pintor boêmio, o senhor gordo etc. Ao mesmo tempo que utilizava certos artifícios formais: sobreimpressão, deformações de imagens, montagem rápida, o filme progredia segundo as regras clássicas das perseguições da Pathé ou de Mack Sennett. Numa velocidade sempre crescente, o carro fúnebre subia a montanha russa de Luna Park, as colinas de Saint-Cloud, a costa da Picardia, e jogava o caixão, que rolava pelo campo. Para terminar, Jean Borlin, vestido como o prestidigitador Méliés, escamoteava seus perseguidores antes de se escamotear.

Erik Satie escreveu para acompanhar esse divertimento uma música irônica e ritmada, que segue fielmente as imagens.

Depois de *Entr'acte*, René Clair quis com *Le Fantôme du Moulin Rouge* (O Fantasma do "Moulin Rouge") repetir a fórmula de *Paris qui Dort*: a poetização de um local parisiense por meio da aplicação engenhosa de um "truque", dessa vez a sobreimpressão. O resultado foi medíocre, como também o de *Voyage Imaginaire* (Viagem Imaginária), em que o realizador tentava reencontrar o frescor brilhante e a alegre improvisação de *Entr'acte*. O erro do filme foi talvez alojar-se numa cenografia pobre: uma espécie de Palácio das Miragens, um convencional Museu Grévin. A poesia, muito evidentemente solicitada, esquivou-se. Clair dirigiu em seguida *La Proie du Vent*, melodrama tirado de um romance medíocre. Pôde-se acreditar que com esse filme a vanguarda enveredava pelo caminho comercial, fatal a certos amigos de Delluc.

Depois de *Ballet Mécanique*, depois do êxito de *Entr'acte*, a vanguarda francesa procurava confusamente o seu caminho. O Conde Etienne de Beaumont, aristocrata e mecenas, quis fazer concorrência aos Balés Suecos com os seus *Saraus de Paris*, e encomendou filmes ao irmão de René Clair, Henri Chomette. Porém *Reflets de Lumière* e de *Vitesse* (Reflexos de Luz e de Velocidade) limitou-se a empilhar cristais sob os projetores, e a uma montagem bastante inábil dos negativos de uma floresta filmada de um automóvel. As formas geométricas e as figuras de xadrez de *Emak Bakian*, as imagens fora de foco sistematicamente exageradas de *L'Etoile de Mer* (Estrêla do Mar) foram melhores, mas esses filmes, realizados por Man Ray sobre roteiros do poeta Robert Desnos, continuavam as pesquisas de suas fotografias "abstratas" sem fornecer o ritmo e o movimento essenciais ao cinema. *Fait-Divers*, de Claude Autant-Lara, e *Phétogénie Mécanique*, de Jean Grémillon⁽¹⁾, de modo algum igualaram *Entr'acte*. E não é certo que se possa incluir na vanguarda *La Fille de l'Eau*, obra de um estreante, Jean Renoir, porque a natureza, os atores e preocupações pictóricas próximas do impressionismo assumiram aí importância excessiva.

Depois da arte abstrata e do dadaísmo, o cinema ia apossar-se do Surrealismo. O primeiro filme que a ele recorreu foi *La Coquille et le Clergyman* (A Concha e o Clérigo), realizado por Germaine Dulac com um roteiro do poeta Antonin Artaud. Este, descontente por não ter interpretado o principal papel, organizou com seus amigos uma violenta desordem no "Studio des Ursulines". A obra tinha defeitos, pelo seu roteiro ingenuamente "poético" e psicanalítico mais ainda do que por uma realização um tanto afetada. Germaine Dulac tinha mais aptidão para obras como *Disque 957*, *Arabesque*, *Rythme et Variations*, nos quais, prosseguindo por meios

(1) Que não deve ser confundido com *Photogénies*, pequeno filme de montagem realizado por Jean Epstein.

inteiramente diferentes certas pesquisas de Richter e Ruttmann, ela adaptou o jogo das imagens à música de Chopin ou Debussy. Nesse filme ela pôde fazer desabrochar a sua profunda sensibilidade e sua cultura musical, embora a violência um pouco forçada de Artaud conviesse mal ao seu temperamento.

Un Chien Andalou (Um Cão Andaluz), que se seguiu a essa primeira tentativa, foi com *Entr'acte* a obra-prima da vanguarda. "Belo como o encontro de um guarda-chuva com uma máquina de costura, sobre uma mesa de dissecação", frase de Lautréamont que se tornara então para o surrealismo uma verdadeira palavra de ordem, deve ser considerada como a chave de *Un Chien Andalou*.

A poesia de um Benjamin Péret ou a pintura de um Max Ernst fundavam-se então sobre a "montagem" paradoxal e disparatada das formas ou das palavras. Para esse ajuntamento barroco, podia-se recorrer ao inconsciente (escrita automática) ou ao puro acaso ("cadavre exquis")⁽¹⁾. Podia-se também fazer um apêlo combinado à gratuidade, ao absurdo e às formas novas da metáfora poética. Foi o que fez Buñuel ao escrever o seu roteiro com a colaboração do pintor Salvador Dalí.

Em consequência, pretendeu-se interpretar o filme inteiro pela psicanálise, como por exemplo, o episódio no qual o herói é impedido de beijar a mulher que ele deseja por duas cordas, nas quais estavam amarradas abóboras, dois seminaristas e um piano de cauda cheio de burros em putrefação.

Segundo esses exegetas, a alegoria explicava-se por uma frase: "O amor" (o ardor do herói) "e a sexualidade" (as abóboras) "são entravados" (as cordas) "pelos preconceitos religiosos" (os seminaristas) "e a educação burguesa" (o piano e os burros podres).

Na realidade, quando escreveram o roteiro, Buñuel e Dalí haviam sistematicamente procurado acessórios surpreendentes e absurdos, sem querer conferir-lhes um sentido simbólico. Essa procura de efeitos atordoantes, violentos, insuportáveis está próxima da concepção primitiva da atração de Eisenstein. Esses dois processos têm uma fonte comum nas teorias homólogas das diferentes vanguardas.

Un Chien Andalou, que não tem sentido alegórico, faz apêlo constante à metáfora surrealista ou mesmo clássica: a lua dividida em duas partes por uma delgada nuvem é comparada, por exemplo, a um olho cortado, o que induz a célebre imagem do olho fendido por um golpe de navalha.

Entr'acte fôra dominado por uma improvisação despreocupada e alegre, em que a morte era desafiada sob a forma de um entérreo-

(1) Jogo surrealista. N. do T.

perseguição burlesco. Mas os dadaístas dissidentes, os surrealistas, haviam colocado a questão: "O suicídio é uma solução?" com tanta seriedade, que um deles respondeu à indagação ingerindo veronal. A carabina de tiro ao alvo que Picabia apontava alegremente contra Jean Borlin em *Entr'acte*, transformou-se em *Un Chien Andalou* nos livros-revólveres com os quais o ator Pierre Batcheff matava selvagemmente o seu outro "eu". Ao desfile alegre e despreocupado, próximo das desordens de estudantes, sucediam-se um desespero louco e enlouquecedor, uma revolta anárquica, apelos simultâneos a Lenine e ao Dalai Lama, a condenação desordenada do dinheiro e do trabalho, da religião e da razão, do ocidente e da civilização.

Todo esse "mal do século" surrealista se exprime em *Un Chien Andalou*, imagem de uma juventude intelectual confusamente revoltada. A sinceridade desse grande grito de raiva impotente conferiu-lhe sua trágica humanidade.

Não se devem procurar essas qualidades em *Sang d'un Poète* (Sangue de um Poeta), filme em que Jean Cocteau sofreu certas influências plásticas do cinema ou da poesia surrealista, sem que se possa qualificar de surrealista um filme em que o autor executa variações de virtuosismo sobre temas para ele tradicionais. O enternecimento pelos escolares de mantelete, a admiração dos anjos-adolescentes ou dos heróis-efebos, o gosto precioso pela trucagem, pelos artifícios — e pelos fogos de artifício — caracterizam um filme cuja preocupação estética conduz ao maneirismo, e a sutileza à deterioração. Ele tolerou a mulher, mas principalmente sob os traços de uma velha professora sádica de "pince-nez". Das mãos prestidigitadoras de Jean Cocteau nascia o preciosismo de um homem então satisfeito consigo próprio e com a sociedade, e cuja finalidade era divertir. Um mecenas, o Visconde de Noailles, comanditara o filme, depois de *Les Mystères du Château du Dé* (Os Mistérios do Castelo do Dado), de Man Ray, e antes de *L'Age d'Or* (A Idade de Ouro), de Buñuel.

Este novo filme intensificou a reação de *Un Chien Andalou* contra a técnica brilhante e gratuita dos primórdios da vanguarda. Fragmentos tirados das atualidades e de um documentário sobre escorpiões inseriram-se sem choque em imagens cujo estilo era neutro e quase banal. Esse despojamento "objetivo" era o dos catálogos das grandes lojas, dos quais os surrealistas recortavam as imagens convencionais para as montagens barrôcas de seus "cadavres exquises".

Un Chien Andalou fôra uma entrada furiosa numa arena semeada de cadáveres, piques, gritos, espadas e outros acessórios incompreensíveis. Porém no tempo de *L'Age d'Or*, o teórico do sur-

realismo, André Breton, proclamava que daí por diante seria preciso interpretar pela psicanálise a célebre frase de Lautréamont: para ele, a mesa de dissecação simbolizava uma cama, a máquina de costura uma mulher, o guarda-chuva um homem...

O roteiro de Buñuel e Dali foi uma tentativa de explicação do mundo por Freud, Lautréamont, o marquês de Sade e... Karl Marx. O realizador teria desejado intitular sua obra *As Águas Geladas do Cálculo Egoísta*, expressão tirada do "Manifesto Comunista". Porém seu herói, encarnado por Gaston Modot, era parente de Maldoror e Fantômas: condenava a caridade ao desancar um cego, desafiava a sociedade fingindo servi-la e era arrebatado por um amor sensual e selvagem, quase místico.

O furor e o pansexualismo dominaram novamente uma obra na qual a alegoria foi conscientemente empregada: assim, os ingênuos símbolos sexuais, mais próximos das brincadeiras de colegiais do que da psicanálise, ou a figura de retórica "revolucionária" da carroça, na qual trabalhadores bebiam vinho ordinário, e que atravessava o salão de uma elegante recepção mundana. Buñuel encontrou uma saída para a revolta e o desespero anárquico quando abandonou, após os artifícios formais, as metáforas surrealistas, no seu documentário social *Terre sans Pain* (Terra sem Pão).

Esse filme, no qual colaboraram Eli Lotar e Pierre Unik, descreveu o estranho país das Hurdes, a mais miserável região da miserável Espanha. Uma aparente objetividade, parodiando a dos filmes zoológicos ou turísticos, encobriu o seu duro requisito. Hoje, *Terre sans Pain* explica e anuncia a guerra civil, durante a qual os falangistas fuzilaram o amigo de Buñuel, o poeta Garcia Lorca, enquanto Salvador Dali pintava em Nova Iorque o retrato do embaixador franquista.

Essa evolução e essas diferenciações foram as características de toda a vanguarda e da juventude intelectual. A corrente que a levou, no cinema, para o documentário, não esperara *Terre sans Pain* para manifestar-se. Desde a origem da vanguarda, a corrente do documentarismo aparecera ao lado da abstração alemã, do cinema puro ou do surrealismo francês.

Essa tendência logo suplantou todas as outras. Se o filme abstrato subsistiu, foi pela associação das formas geométricas coloridas à música clássica. Um discípulo de Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, aplicou de maneira brilhante esse método à *Rapsódia Húngara* de Liszt e à *Rhapsody in Blue* de Gershwin, em filmes realizados na América, após ter estreado na Alemanha com *Estudos 7 e 8*, *Composição em Azul*, *O Aprendiz Feiticeiro* de Dukas e a *Quinta Dança* de Brahms. Suas tentativas originais foram plagiadas e vulgarizadas por Walt Disney na primeira parte de *Fantasia* (To-

cata e Fuga de Bach). Algum futuro, embora singular, parece reservado a esse gênero de filmes.

Por outro lado, L'Age d'Or pôs um ponto final nos cinemas dadaísta e surrealista; somente alguns retardatários nos Estados Unidos acreditam ainda hoje na sua virulência e novidade. A vanguarda chegara tardiamente a Hollywood, com as tentativas caligarescas do francês Robert Florey (Hollywood Extra, Les Amours de Zéro). O cinema abstrato teve certa voga em Nova Iorque, com as tentativas do fotógrafo Ralph Steiner, de Mary Ellen Butte, Lewis Jacobs, Joseph Shillinger etc. Mais recentemente, os filmes de Maya Deren foram vestígios decadentes do velho surrealismo. Dreams that Money can Buy (Sonhos que o Dinheiro pode Comprar), de Hans Richter, com a colaboração de Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst, Fernand Léger, tem valor. Mas esse filme em cores limitou-se sobretudo a retomar os temas ou assuntos plásticos que datavam de vinte anos e mais. Foi, em 1945, o remate de experiências antigas, e não a renovação de um gênero desaparecido.

Rien que les Heures (Somente as Horas), de Alberto Cavalcanti, pode ser considerado como a primeira manifestação da corrente documentarista na vanguarda. Um enredo bastante fluido servia de pretexto para evocar as horas de uma grande cidade, do amanhecer à noite. La P'tite Lily (A Pequena Lily), adaptação feita por Cavalcanti de uma canção suburbana, anunciou o "populismo" do seu primeiro filme longo, En Rade, que se inscreveu na tradição de Fièvre e de Coeur Fidèle. Na sua estréia, Cavalcanti estava mais próximo de Jean Renoir do que da vanguarda pura. Este último procurava então no cinema a lenda, a fantasia e o fantástico que pudessem convir ao talento de sua esposa, a atriz Catherine Hessling.

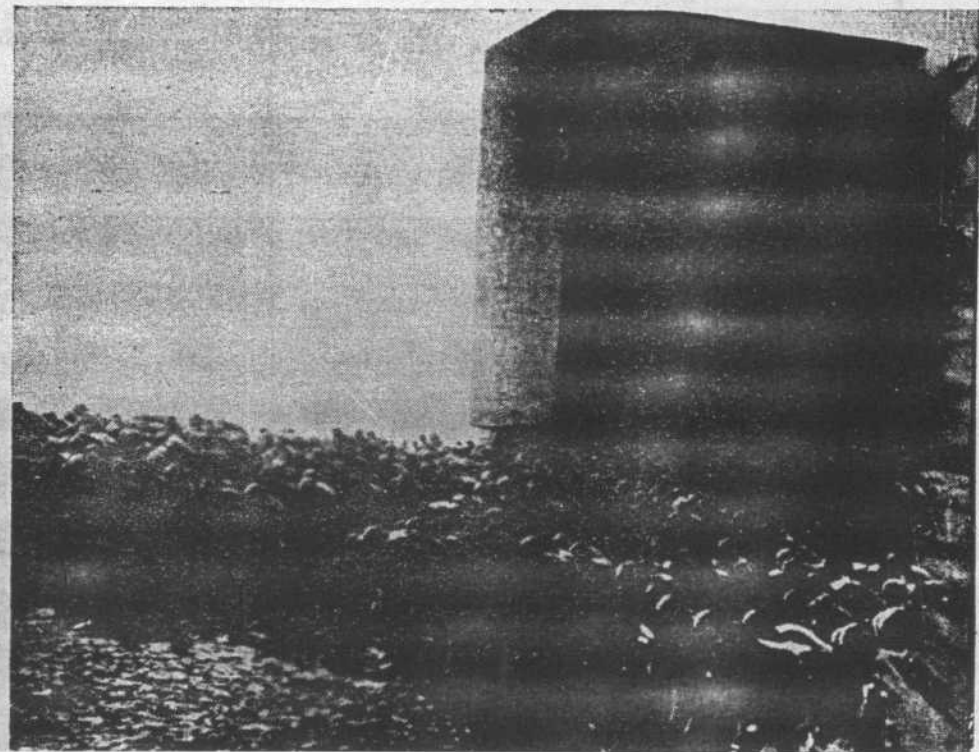
Com Nana, extraído de Zola, Renoir pôde realizar nos estúdios alemães um grande filme ao seu gosto. Porém o insucesso comercial desse empreendimento, que ele em parte financiara, obrigou-o a dirigir produções comerciais (Le Bled, Le Tournoi dans la Cité etc.), como por seu lado o seu amigo Cavalcanti (Le Capitaine Fracasse). Renoir pôde no entanto realizar, para o "Vieux Colombier", La Petite Marchande d'Allumettes (A Pequena Vendedora de Fósforos), extraído de Andersen, no qual procurou criar um mundo de sonho, por meio do estúdio, das maquetes, das proesas fotográficas. Entretanto, o apadrinhamento de Méliès e dos expressionistas convinha menos a Renoir que o de Zola e Stroheim.

Diferentemente dos alemães, os franceses, partidários do "cinema puro", haviam após Fernand Léger, recusado o argumento, porém não os assuntos procurados fora do estúdio. La Tour (A Torre), de René Clair, assistido como de costume por Lacombe, foi,



33 — O Gabinete do Dr. Caligari — R. WIENE, 1920 — Caligari, símbolo da autoridade, avança no universo, estritamente composto, do expressionismo e dos parágrafos das leis.

34 — Métropolis — FRITZ LANG, 1926 — Os sub-homens, esmagados pela vontade todo-poderosa da Raça dos Senhores, numa composição cuidadosamente estudada.





35 — A Rua sem Alegria (*Die Freudlosegasse*) — PABST, 1925 — As filas em frente dos açougues, espetáculo diário desde 1914 na Europa Central, aparecem pela primeira vez no cinema alemão.

36 — Variedade (*Variété*) — DUPONT, 1925 — Aventura banal de um homem simples (JANNINGS) e de uma prostituta (LIA DE PUTTI)... Sente-se o melodrama... mas a realização técnica é um modelo..." (L. MOUSSINAC).



37 — A Mãe — POUDOVKINE, 1926 — "Um filme de EISENSTEIN é um grito, um filme de POUDOVKINE evoca um canto" (MOUSSINAC). A mãe (BARANOWSKAYA) levando a bandeira vermelha.

38 — Couraçado Potemkin — EISENSTEIN, 1925 — "EISENSTEIN, como GRIF-FITH, não teme certos exageros; ele não hesita em fixar a realidade em seu horror mais temível..." (L. MOUSSINAC).



cata e Fuga de Bach). Algum futuro, embora singular, parece reservado a esse gênero de filmes.

Por outro lado, L'Age d'Or pôs um ponto final nos cinemas dadaísta e surrealista; somente alguns retardatários nos Estados Unidos acreditam ainda hoje na sua virulência e novidade. A vanguarda chegara tardiamente a Hollywood, com as tentativas caligarescas do francês Robert Florey (Hollywood Extra, Les Amours de Zéro). O cinema abstrato teve certa voga em Nova Iorque, com as tentativas do fotógrafo Ralph Steiner, de Mary Ellen Butte, Lewis Jacobs, Joseph Shillinger etc. Mais recentemente, os filmes de Maya Deren foram vestígios decadentes do velho surrealismo. Dreams that Money can Buy (Sonhos que o Dinheiro pode Comprar), de Hans Richter, com a colaboração de Man Ray, Duchamp, Calder, Max Ernst, Fernand Léger, tem valor. Mas esse filme em cores limitou-se sobretudo a retomar os temas ou assuntos plásticos que datavam de vinte anos e mais. Foi, em 1945, o remate de experiências antigas, e não a renovação de um gênero desaparecido.

Rien que les Heures (Somente as Horas), de Alberto Cavalcanti, pode ser considerado como a primeira manifestação da corrente documentarista na vanguarda. Um enredo bastante fluido servia de pretexto para evocar as horas de uma grande cidade, do amanhecer à noite. La P'tite Lily (A Pequena Lily), adaptação feita por Cavalcanti de uma canção suburbana, anunciou o "populismo" do seu primeiro filme longo, En Rade, que se inscreveu na tradição de Fièvre e de Coeur Fidèle. Na sua estréia, Cavalcanti estava mais próximo de Jean Renoir do que da vanguarda pura. Este último procurava então no cinema a lenda, a fantasia e o fantástico que pudessem convir ao talento de sua esposa, a atriz Catherine Hessling.

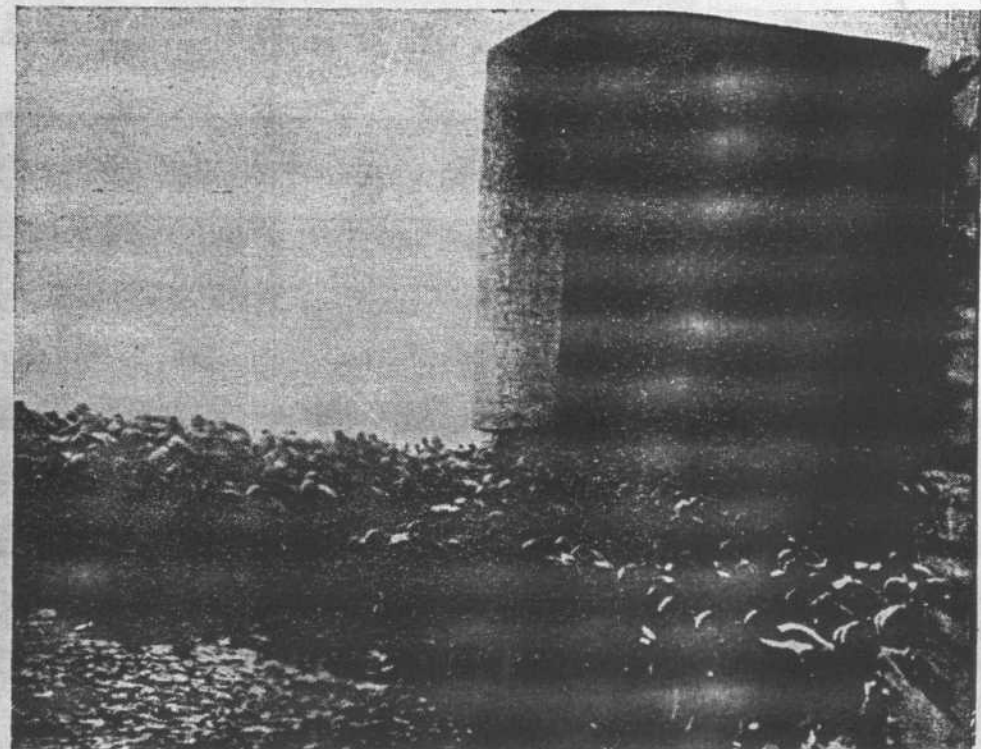
Com Nana, extraído de Zola, Renoir pôde realizar nos estúdios alemães um grande filme ao seu gosto. Porém o insucesso comercial desse empreendimento, que ele em parte financiara, obrigou-o a dirigir produções comerciais (Le Bled, Le Tournoi dans la Cité etc.), como por seu lado o seu amigo Cavalcanti (Le Capitaine Fracasse). Renoir pôde no entanto realizar, para o "Vieux Colombier", La Petite Marchande d'Allumettes (A Pequena Vendedora de Fósforos), extraído de Andersen, no qual procurou criar um mundo de sonho, por meio do estúdio, das maquetes, das proesas fotográficas. Entretanto, o apadrinhamento de Méliès e dos expressionistas convinha menos a Renoir que o de Zola e Stroheim.

Diferentemente dos alemães, os franceses, partidários do "cinema puro", haviam após Fernand Léger, recusado o argumento, porém não os assuntos procurados fora do estúdio. La Tour (A Torre), de René Clair, assistido como de costume por Lacombe, foi,



33 — O Gabinete do Dr. Caligari — R. WIENE, 1920 — Caligari, símbolo da autoridade, avança no universo, estritamente composto, do expressionismo e dos parágrafos das leis.

34 — Métropolis — FRITZ LANG, 1926 — Os sub-homens, esmagados pela vontade todo-poderosa da Raça dos Senhores, numa composição cuidadosamente estudada.





35 — A Rua sem Alegria (*Die Freudlosegasse*) — PABST, 1925 — As filas em frente dos açougues, espetáculo diário desde 1914 na Europa Central, aparecem pela primeira vez no cinema alemão.

36 — Variedade (*Variété*) — DUPONT, 1925 — Aventura banal de um homem simples (JANNINGS) e de uma prostituta (LIA DE PUTTI)... Sente-se o melodrama... mas a realização técnica é um modelo..." (L. MOUSSINAC).



37 — A Mãe — POUDOVKINE, 1926 — "Um filme de EISENSTEIN é um grito, um filme de POUDOVKINE evoca um canto" (MOUSSINAC). A mãe (BARANOWSKAYA) levando a bandeira vermelha.

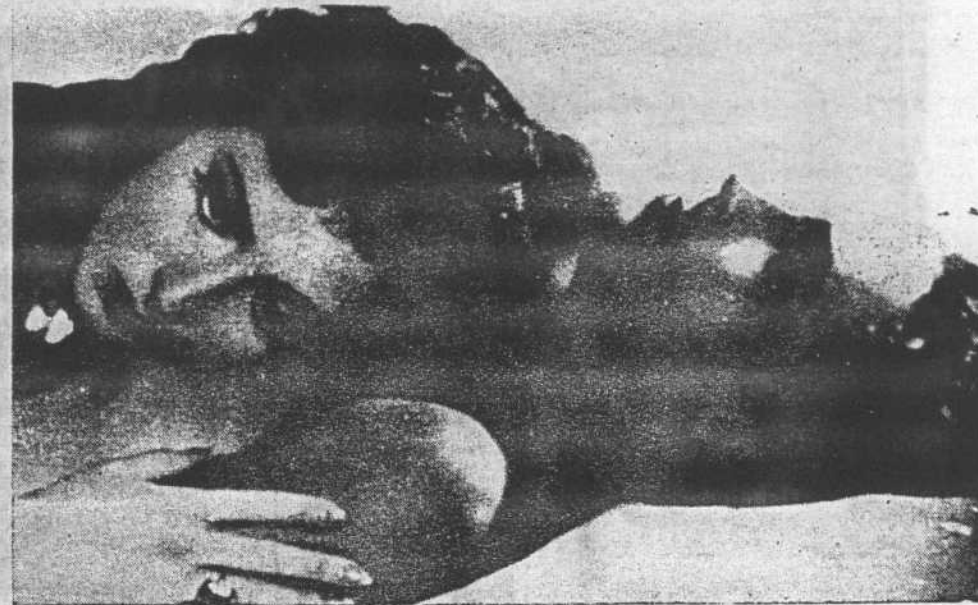
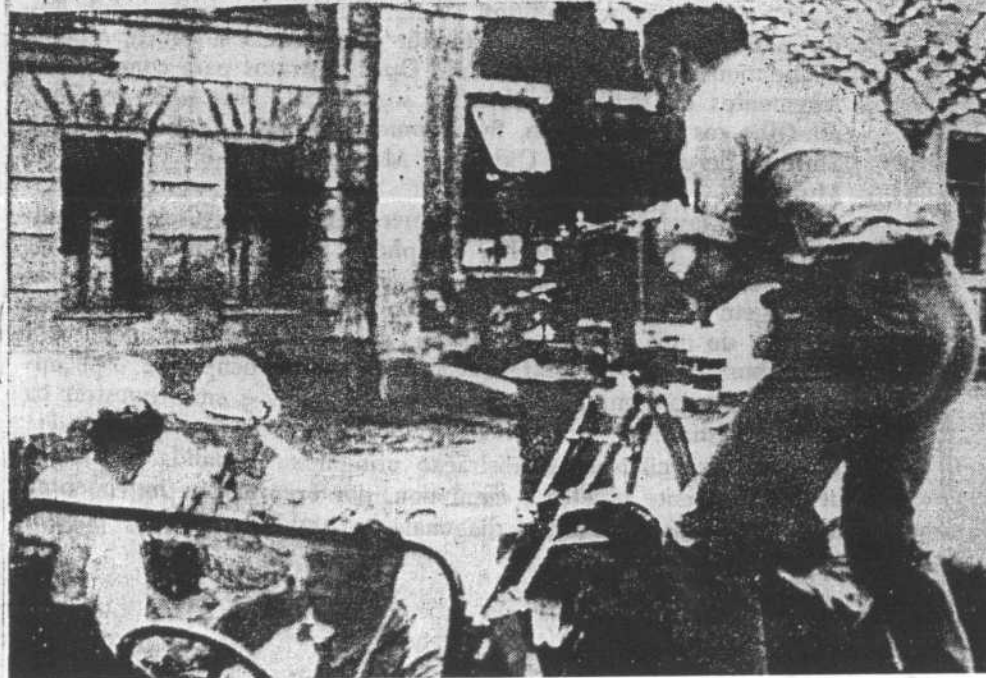
38 — Couraçado Potemkin — EISENSTEIN, 1925 — "EISENSTEIN, como GRIF-FITH, não teme certos exageros; ele não hesita em fixar a realidade em seu horror mais temível..." (L. MOUSSINAC).





43 — Cobiça (Greed) — ERICH VON STROHEIM, 1924 — Possuída pela avareza, a pura jovem (ZAZU PITTS) tornou-se uma desclassificada com o rosto devastado por tiques.

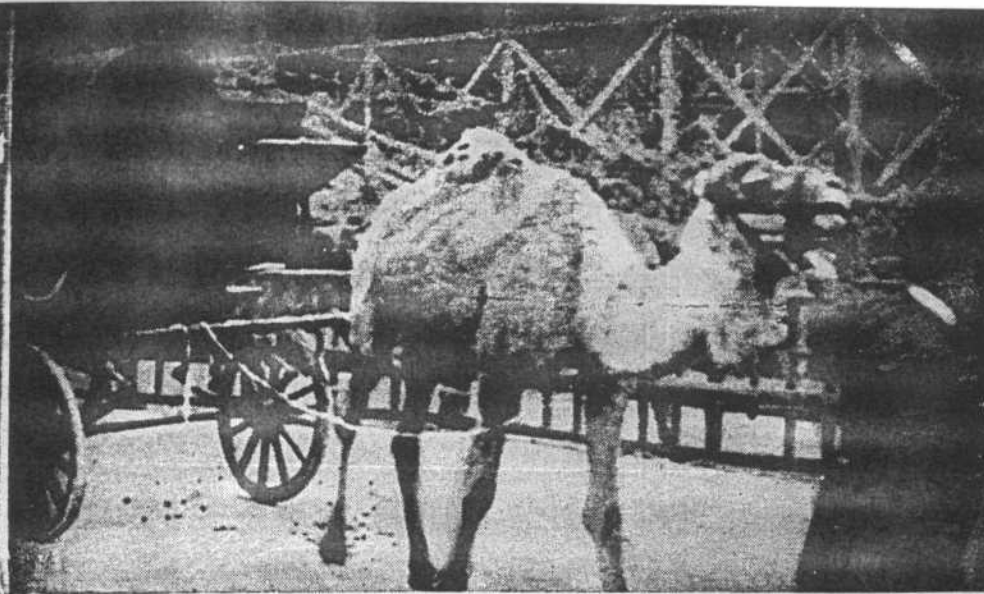
44 — O Submundo (Underworld) — O gangster (G. BANCROFT), sua amante (EVELYN BRENT) e seu cúmplice (CLIVE BROOK) encurralados em seu camê



45 — O Rio (The River) — FRANK BORZAGE, 1928 — A ternura amorosa da mulher (MARY DUNCAN) esquentava o corpo gelado do homem nu (CHARLES FARREL).

46 — Joana D'Arc (Jeanne D'Arc) — CARL DREYER, 1928 — "A supressão da pintura dá aos rostos uma força estranha, terrível, que mostra singularmente o jôgo interior dos sentimentos (MOUSSINAC).





47 — Entreato (*Entr'acte*) — RENÉ CLAIR, 1924 — “Por que não se põe estas palavras sobre um carro fúnebre?” Ele morreu porque não tomava quinino Dubonnet” (FRANCIS PICABIA).

48 — Um Cão Andaluz (*Un chien Andalou*) — LUIS BUNUEL, 1928 — “A multidão imbecil achou “belo” ou “poético” o que no fundo não passa de um desesperado, um apaixonado apêlo ao assassinio.” (L. BUNUEL).



como também o fora Paris qui Dort, uma variação sobre a Torre Eiffel. Jean Grémillon realizou *Tour au Large* (Torre ao Largo) a bordo de um navio de pesca de atum, de onde o operador Perinal trouxe belas imagens, muito estilizadas porém não abstratas. O bastante medíocre *Nuit Electrique* (Noite Elétrica), de Deslaw, era composto de anúncios luminosos. Os primeiros filmes do holandês Joris Ivens: *Pluie* (Chuva) e *Le Pont d'Acier* (A Ponte de aço), foram descrições formais, exteriores, porém muito precisas.

A revelação soviética precipitou a evolução da vanguarda com tendência documentária. Ela contribuiu para em seus filmes dar ao homem, ao lado dos objetos, direitos de cidadania. O homem na sociedade tornou-se significativamente o tema de duas obras características do fim da vanguarda: *La Zone*, de Lacombe — antigo assistente de René Clair — descrição quase puramente documentária da vida dos trapeiros parisienses, e *A Propos de Nice*, violento panfleto social de Jean Vigo.

Na Alemanha, foi capital a influência de Dziga Vertof sobre a vanguarda. Por outro lado Hans Richter retomara certos ensinamentos de *Entr'acte* em *Vomittagspuck*, sobre uma música de Hindemith, fantasia irônica bem próxima da perfeição. Mas voltou ao método do Cinema-Ólho em *Rennsymphonie*, no qual a analogia dos gestos serviu-lhe para ligar satiricamente imagens surpreendidas na multidão. Proclamando já em 1926: “Queremos um filme político”, Richter adaptou a vanguarda a temas sociais (*Inflammation*) e empreendeu na U.R.S.S. um semidocumentário antinazista, *Metal*. Porém seria errado crer que a vanguarda estética conduz obrigatoriamente à vanguarda política. Walter Ruttmann pareceu sofrer ainda mais profundamente que Richter a influência soviética, quando abandonou a composição dos seus *Opus* abstratos para compor com fragmentos da realidade objetiva, segundo os princípios do Cinema-Ólho, os filmes *Berlin, Symphonie d'une Grande Ville* (Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade) e *Mélodie du Monde* (Melodia do Mundo).

Carl Mayer, cansado do *Kammerspiel* e dos artifícios do estúdio, tivera a idéia de *Berlin, Symphonie d'une Grande Ville* imaginando um filme sem atores e sem enredo, que reconstituisse, pela montagem de imagens filmadas em exteriores, vinte e quatro horas da vida de uma capital. Ruttmann, que realizou esse projeto com a colaboração do cinegrafista Carl Freund, preocupou-se especialmente em criar um contraponto de movimentos e em orquestrar os motivos visuais.

Esse especialista da abstração atingiu sua finalidade quando utilizou somente objetos e combinou, por exemplo, os movimentos do “metrô” aéreo segundo diagonais e paralelas. Quando, porém,

associou pela montagem uma entrada de operários numa fábrica com rebanhos dócilmente conduzidos ao matadouro, êsse confronto adquiriu um significado metafórico bastante injurioso para os operários, e fez com que a analogia dos movimentos passasse para o segundo plano. Ruttmann, entretanto, não pensara atacar a multidão de carneiros, nem tampouco pensou abordar a crítica social ao alternar imagens de crianças famintas e de restaurantes de luxo. Para êsses encadeamentos, êle seguiu o mecanismo que o conduziu a associar uma orquestra sinfônica, uma orquestra de "music-hall", as coxas das coristas, as pernas de Chaplin e por fim corredores ciclistas em pleno esforço, e assim por diante.

Essa procura de temas foi ao encontro da mania de catalogar dos universitários alemães, e tornou-se irritante quando dividiu *Mé-lodie du Monde* em capítulos e parágrafos: o despertar, o levantar, a "toilette" da manhã, o banho, o café da manhã, a ginástica, respiratória ou não. É freqüentemente difícil apreciar a arte com a qual certas imagens, escolhidas em documentários realizados nos cinco continentes, são ligadas entre si por analogias de enquadramento, de assunto ou de movimento, porque na verdade essa habilidade técnica encobre mal a tolice primária da idéia diretriz: nas mesmas horas, todos os homens, como os animais, executam gestos análogos para nutrir-se, nadar, andar, amar ou amamentar. Esta tese poderia ser vagamente humanitária, se Ruttmann não classificasse o exército entre as instituições essenciais.

Ao voltar à objetividade do Cine-Ólho, Ruttmann dera-lhe como conteúdo o homem-animal, em lugar do homem-social. Igualmente, atribuiu um valor emotivo idêntico às palavras e aos ruidos, aos gritos e à música, ao homem e à máquina no acompanhamento de *Mé-lodie du Monde*, como na sua fita de montagem de pistas sonoras: *Week-End*, filme sem imagens que é antes um prenúncio da montagem radiofônica do que parte da história do cinema.

Após uma breve volta à abstração musical e o seu malôgro na encenação com o filme *Acier* (Aço), Ruttmann dirigiu documentários para o Doutor Goebbels e assistiu Leni Riefenstahl em *Les Dieux du Stade* (Deuses do Estádio). Ele morreu na frente russa durante a guerra, depois de ter celebrado em *Deutsches Panzer* o avanço dos carros blindados hitleristas sobre a França.

Berlin, *Symphonie d'une Grande Ville*, que é a sua obra mais importante, fez escola com *Marché à Berlin* (Mercado em Berlim), de Wilfried Basse, e principalmente *Les Hommes le Dimanche* (Os Homens aos Domingos), excelente semidocumentário, talvez de uma amargura um pouco fácil, sobre os lazeres dos empregados modestos. Êsse filme, desprovido de qualquer caráter social, cuja lentidão aliava-se a uma engenhosa observação de costumes, agrupou

algumas esperanças alemãs: Robert Siodmak, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Edgar Ulmer, servidos pelo grande cinegrafista Schufftan. Num gênero próximo, o cinegrafista Carl Freund dirigiu *L'Histoire d'un Billet de Dix Marks* (A História de uma Nota de Dez Marcos), sobre um roteiro de Bela Belasz, que empregava enredo e atores. O cenógrafo Erno Metzner realizou uma obra notável com *Überfall*, enquanto que o búlgaro Dudow estreava com *Bulles de Savon* (Bolhas de Sabão).

O nazismo baniu da Alemanha todos êsses homens — exceto Ruttmann e Basse — e pôs fim a um movimento que muito prometia e que fôra encorajado por certas firmas produtoras. Na França, onde a vanguarda não pudera contar com êsse apoio e nem com o do Estado, bastavam ainda a Carné, no fim do período Mudo, alguns milhares de francos para rodar *Nogent, Eldorado du Dimanche* (Nogent, Eldorado do Domingo) ou a Georges Rouquier para *Vendanges* (Vindimas). Porém o cinema falado os enviou, um, ao jornalismo, e o outro ao seu ofício de tipógrafo. O preço, daí por diante muito elevado, dos filmes, mesmo dos documentários, desencorajava os mecenas particulares, e os cinemas especializados, recusando as obras experimentais mudas, dedicaram-se aos êxitos alemães (*L'Ange Bleu*, *L'Opéra de Quat'Sous*) ou americanos (os filmes dos irmãos Marx ou de W. C. Fields). Se a corrente documentária pôde prosseguir na Inglaterra, foi, veremos, com o apoio do governo, da publicidade e das grandes firmas industriais.

Verificou-se que o "laboratório experimental" da vanguarda, que na origem parecia aberto por estetas ao serviço de esnobes, deu resultados mais fecundos que as realizações de Delluc e seus amigos. Na França, essas pesquisas haviam formado homens de futuro: René Clair, Carné, Grémillon, Renoir, Jean Vigo. Elas haviam também criado uma escola num país onde pareciam subsistir apenas algumas fortes individualidades. Em primeiro lugar, as de Feyder e René Clair, que se afirmaram depois de 1924.

Jacques Feyder estreara antes de 1914 como ator. Foi roteirista e assistente antes de dirigir filmes comerciais. O êxito de *L'Atlantide*, baseado no romance de Pierre Benoit, conquistou-lhe notoriedade. O empreendimento fôra comanditado por Louis Albert, que declarava então à imprensa: "É muito simples, o cinema: uma gaveta para as receitas, uma gaveta para as despesas". Êsse produtor quisera sobrepujar o *Quo Vadis?* italiano, cuja importação outrora o enriquecera: o filme foi submerso em cenários colossais e nos opulentos encantos de Stacia Napierkowska, estrêla do período anterior à guerra. O público de vanguarda desprezou essa obra mediocrementemente composta. Delluc nela reconheceu, no "papel" atribuído ao Saara, um inteligente emprêgo das lições suecas. "Existe

em *L'Atlantide*, escrevia êle, um grande ator: é a areia". Mas nem por isso admitiu êle Feyder na escola da qual era o teórico. A seguir, salientaram-se: *Crainquebille*, por certas trucagens estéticas, *Visages d'Enfants* (Rostos de Crianças), por sua bela fotografia, *L'Image* (A Imagem), por seu roteiro de requintada intelectualidade. Mas foi preciso *Thérèse Raquin* para que se admitisse o valor de um realizador modesto e que recusava as teorias preconcebidas.

Seu realismo há pouco chamara a atenção de uma época obcecada pelas pesquisas de estilo. Ele parecia ter imitado os mestres desdenhados do período anterior à guerra, quando na realidade ultrapassava o seu ensinamento. O verdadeiro interesse de sua adaptação do "*Crainquebille*" de Anatole France não residiu no artifício que transformava, no tribunal, certas testemunhas em gigantes e outras em anões. Em toda parte citaram a cena, mas nada se disse de uma admirável descrição dos subúrbios parisienses e da profunda humanidade do vendedor ambulante, encarnado por Maurice de Féraudy, da "*Comédie Française*". O assunto e o ator fizeram crer que Feyder continuava o *Filme de Arte*, quando êle se interessava pela verdade psicológica e social do herói, pela descrição e a evocação do meio. Essas qualidades dominaram um filme que Griffith aclamou como uma obra-prima.

A êsse filme, Feyder sempre preferiu *L'Image*, sem dúvida porque o seu móvel era a paixão. Ele aí abordou, pela primeira vez, um tema que retomou em várias obras e que o roteirista Jules Romain tirara do italiano Pirandello: "Ama-se uma mulher imaginada, não uma mulher real", ou, mais geralmente, "os homens deformam, sem o saber, a sua visão". O roteiro, apesar dessa hábil especulação sobre a personalidade, era artificial, literário, bastante pretensioso e hoje, em vez de servir, prejudica a sinceridade e as belas imagens do filme.

Gribiche foi excessivamente sentimental. Raquel Meller, estrela imposta, tornou *Carmen* uma obra pomposa e fria, mas a sensibilidade de *Visages d'Enfants* continua comovedora.

Com *Thérèse Raquin*, Feyder voltava a uma das fontes de sua arte — e da tradição do cinema francês — o naturalismo de Zola. O filme foi realizado em Berlim com cenógrafos, um cinegrafista e vários atores alemães. Quiseram, por essas razões, associá-lo antes à tradição germânica do que à francesa. A cenografia domina inteiramente a obra: o telhado de vidro de uma galeria coberta de Paris, os aposentos atrás da loja onde dois amantes criminosos vivem diante da censura de uma mãe paralítica; se o *Kammerspiel* usou processos análogos, Zola o precedeu na utilização como leitmotiv de um cenário obsessivo. A areia de *L'Atlantide* ou a rua de *Crainquebille*, que haviam aproveitado as lições suecas ou americanas,

tinham precedido as pesquisas alemãs, as quais se orientaram mais para os acessórios simbólicos do que para uma cenografia que traduzisse uma condição social, como em *Thérèse Raquin*. O que Feyder sobretudo deveu à Alemanha foi ter podido construir, em estúdios equipados superiormente, um elemento que antes tivera de captar em exteriores.

O romance de Zola — que já inspirara uma obra-prima a Nino Martoglio — prestava-se bem a uma adaptação muda, pois que o seu drama se exprimia sobretudo nos silêncios: silêncios da esposa insatisfeita, da mãe vingadora, dos cúmplices que se tornaram inimigos... Feyder encontrava nesse assunto os dois primeiros elementos da fórmula na qual mais tarde resumiu sua experiência e seus métodos de criação: "Primeiro, uma atmosfera, um meio; em seguida, uma história um pouco tôca, que se aproxime tanto quanto possível do folhetim. Finalmente, uma execução minuciosa, requintada".

A figura sensual de Gina Manès dominou um filme, conduzido — segundo a expressão de Zola — pelas fatalidades da carne. A velha mãe, encarnada por Jeanne-Marie Laurent, foi incomparável. Os dois protagonistas alemães exageraram demais suas interpretações do marido e do amante.

Feyder dirigiu em seguida, em Paris, a adaptação de uma obra de Flers e Croisset, uma peça ligeira na qual um secretário de sindicato se tornava ministro e aburguesava-se. A extrema esquerda viu nesse filme sem maldade a sátira das traições que ela estigmatizava; acolheu bem *Les Nouveaux Messieurs* (Os Novos Senhores). Porém a censura descobriu na fita um perigoso ataque ao parlamentarismo, porque em sonho um deputado povoava a Câmara dos Deputados com dançarinas em vestes vaporosas, e proibiu o filme durante vários meses. Quando enfim autorizou a sua projeção, o realizador emigrara para Hollywood. O filme era mais desigual que *Thérèse Raquin*, porém continha excelentes achados, como a mordaz caricatura da "Opéra" e uma inauguração cômica da cidade operária por autoridades de cartola.

Ver nesses trechos a influência de René Clair seria esquecer que *Les Nouveau Messieurs* precedeu *Le Million* e *A Nous la Liberté* (mas não *Un Chapeau de Paille d'Italie*). Essas semelhanças devem-se menos a influências recíprocas do que a uma fonte comum, o "vaudeville", que através de Labiche permitiu a Clair realizar seus dois primeiros grandes êxitos: *Un Chapeau de Paille d'Italie* e *Les Deux Timides*. Esses filmes são mudos, porém tão próximos dos primeiros filmes sonoros do realizador, que é preferível não dissociá-los e deixar para mais tarde o seu estudo.

Excetuados Feyder, René Clair e o Napoleão de Abel Gance, o fim do cinema francês mudo reduz-se a pouca coisa, fora a vanguarda. Dentre os amigos de Delluc, Renoir e Cavalcanti pareciam ceder ao comercialismo. Porém não Jean Grémillon. Seu filme *Gardiens de Phare* (Faroleiros), adaptação de Jacques Feyder de uma peça do "Grand Guignol", não foi um melodrama, mas uma obra fortalecida pelas lições documentárias soviéticas e alemãs, na qual as duas personagens evoluíam no cenário quase único de uma escada de farol. Mas assim como Maldonne, o filme não atingiu o grande público.

A margem da vanguarda revelara-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 após Feyder, porém antes de Renoir e René Clair. Pode-se preferir esse drama popular, bem interpretado por Nadia Sibirskaia, a *Brumès d'Outomne* (Bruma de Outono), mais próximo da vanguarda, mas que fazia concessões à pieguice e à boniteza.

Finalmente, o esforço de Henri Fescourt não foi devidamente reconhecido. Contemporâneo de Gance e Feyder, esse homem modesto revelou muita arte e inteligência nas suas adaptações de *Les Misérables* e *Monte Cristo*: um real sentido da cenografia, a vontade de servir e não de trair o assunto, foram as qualidades importantes desse muito probo artesão da arte muda...

Quando começavam a sonorizar os cinemas do centro, um publicista ⁽¹⁾ estabeleceu um balanço e exprimiu suas esperanças: "Cinquenta e dois filmes em 1929... A França inicia um declínio inquietante. Ela produziu com sacrifício pequenos filmes para pequenas firmas. Dispersão e hesitação, eis o que nos caracterizou... Porém novos homens surgiram, que reagruparam os elementos dispersos. Dois trustes construídos sobre dois métodos diferentes vão daqui por diante reter nossa atenção: Pathé-Natan-Cinéromans e Gaumont-Aubert-Francofilm. Eles controlam inteiramente um mercado que amanhã será o centro do mundo do cinema. A Alemanha vai triunfar, imitemo-la depressa..."

O esfacelamento da produção francesa fôra apenas aparente. As grandes firmas, que se reuniam então em dois cartéis para explorar as possibilidades proporcionadas pelo cinema Falado, haviam dominado toda a arte Muda. Essas grandes firmas esclerosadas, esses monopólios em plena decadência, esses cadáveres vivos haviam sido a principal causa do declínio do cinema francês. E o seu passado era a garantia do seu futuro.

(1) José Germain, "Cinémonde", janeiro de 1930.

CAPÍTULO XX

EDIFICAÇÃO DE HOLLYWOOD

Os dez anos que se seguiram à primeira guerra mundial foram para o cinema norte-americano um período de prosperidade conquistadora. Os filmes estrangeiros foram eliminados dos programas dos vinte mil cinemas dos Estados Unidos. No resto do mundo, os filmes americanos ocupavam por vezes de 60 a 90 % dos programas, e 200 milhões de dólares eram consagrados por ano a uma produção que ultrapassava 800 filmes. Um bilhão e meio de dólares investidos no cinema haviam-no transformado numa empresa comparável, pelos seus capitais, às maiores indústrias americanas: automóveis, conservas, aço, petróleo, cigarros...

Algumas grandes companhias: Paramount, Loew, Fox, Metro, Universal, dominaram a produção, a exibição e a distribuição mundiais. Laços cada vez mais estreitos ligaram-nas às grandes potências de Wall Street: o banco Kuhn Loeb, a General Motors, a Dupont de Nemours, Morgan, Rockefeller etc.

Depois das extravagâncias de Griffith, os capitalistas não mais especularam sobre os realizadores, e sim sobre os astros e as estrelas. Estes foram instrumentos ou marcas de fábrica. Os verdadeiros donos dos filmes foram daí por diante os "producers", homens de negócio apreciados ou escolhidos por Wall Street. Os diretores passaram a ser empregados pagos por semana, como os eletricitistas, cinegrafistas ou maquinistas. Sob a ameaça tácita de uma denúncia de contrato, os "producers" tiraram dos "directors" a maior parte de suas antigas prerrogativas: escolha do assunto, dos astros, dos técnicos, elaboração do roteiro e da montagem, supervisão de cenografia e figurinos etc.

O produtor tornava-se assim senhor de todos os elementos do êxito ou do fracasso artístico. A preocupação com o rendimento dominava-o: o conselho administrativo calculava o seu valor pela porcentagem dos lucros. Seu guia foi exclusivamente o "Box Office", a gaveta-caixa. Fêz-se muito pouco caso do julgamento da crítica

independente. Esta era — e ainda é — quase inexistente nos Estados Unidos.

O produtor ficava, porém na sombra. Astros e estrelas foram a fachada de Hollywood, e o "Star System" a base do seu domínio mundial. O entusiasmo dos admiradores foi alimentado por milhões de fotografias com dedicatória, a publicidade criou em torno dos ídolos uma atmosfera de lenda. Seus amôres, seus divórcios, seus trajes, suas casas, seus animais prediletos tornaram-se para países inteiros assuntos de interesse e de discussões. O sistema tendeu mesmo a transformar em verdadeiras divindades Rudolf Valentino, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, Wallace Reid, John Gilbert, Mae Murray, Norma Talmadge, Clara Bow ou Lon Chaney...

As religiões reconhecidas inquietaram-se com essa concorrência. Os puritanos lançaram contra Hollywood-Babilônia uma campanha cuja violência foi reforçada por escândalos estrondosos: a morte de Wallace Reid, devida à droga e ao álcool, a morte de uma dançarina durante uma orgia da qual participava o ator Fatty e vários assassinatos ou crimes passionais.

Os financistas fundaram então a M.P.A.A. (Associação dos Produtores e Distribuidores Americanos), organizada por William Hays, puritano severo e líder do partido Republicano. Um salário anual de cem mil dólares o fizera abandonar o ministério dos correios, que lhe havia sido confiado pelo presidente Harding. O *tzar* do cinema, como o chamavam, dirigiu durante vinte anos o "Hay's Office" e ligou o seu nome a um Código do Pudor, redigido por um jesuíta, o R.P. Daniel A. Lord. O "pudor" foi menos um fim do que um meio e serviu para transformar o cinema em instrumento de propaganda glorificador do Nível de vida dos Estados Unidos, assim como de seus principais produtos industriais. O cinema tornou-se caixeiro-viajante, aplicando a fórmula de Hays: "A mercadoria acompanha o filme; onde quer que penetre o filme americano, vendemos mais produtos americanos".

A personalidade de certos astros modificou-se quando Hollywood tomou consciência de sua missão internacional. Douglas Fairbanks, no tempo da Triangle, encarnara com humor um herói americano forte, ingênuo, otimista, amado por belas mulheres. Porém tornou-se mais tarde no México (*Le Signe de Zorro*), na França (*The Three Musketeers*), na Inglaterra (*Robin Hood*), no Oriente (*The Thief of Bagdad*, *Le Pirate Noir*) um atleta invencível, um cavaleiro sem medo nem mácula, o defensor sempre vitorioso de todas as boas causas. Com a idade, ele tomou gosto pelos cenários gigantescos, pelo luxo soberano, pelos poderes mágicos. D'Artagnan ter-se-ia tornado um verdadeiro Barão de Münchhausen se a

bonomia e o sorriso não o tivessem preservado de um ridículo excessivo. Sua personalidade impregna todos esses filmes, mais que a de Fred Niblo, Raoul Walsh, Victor Fleming, Donald Crisp ou Allan Dwan, que os assinaram. Igualmente, Alfred Green, Marshall Neilan, William Beaudine ou Sam Taylor estiveram ao serviço de Mary Pickford, Sydney Olcott, Rex Ingram, e King Vidor durante muito tempo ligado a John Gilbert, Valentino, Gloria Swanson ou Marion Davies; John Ford ao "cowboy" Harry Carey; Frank Capra ao grupo infantil *Our Gang*, depois ao comico Harry Langdon...

Raros foram os realizadores que de nenhum modo aceitaram subordinar-se aos astros. A edificação de Hollywood acompanha-se da decadência ou do desaparecimento dos pioneiros: Thomas Ince morreu. Mack Sennett continuou uma série razoável que nada acrescentou a sua glória. E Griffith declinou lentamente.

Birth of a Nation para a América do Norte, *Broken Blossoms* para a Europa, *Intolerance* para a arte do filme, haviam assinalado o seu apogeu. Em *Way Down East*, adaptação de um melodrama do repertório teatral norte-americano, Griffith demonstrou ainda uma força fulminante. Seu gosto pela pesquisa fez-lhe atribuir um importante papel à cor, através da viragem ou mesmo da coloração. Toda a sua arte da montagem foi empregada na sequência do degelo, trecho de virtuosismo do qual Pudovkin se lembrou em *La Mère*. Talvez se deva ver na importância atribuída a um fenômeno natural uma longínqua influência sueca. A *Du Barry* alemã em todo o caso deve ter tido certas incidências sobre *The Orphans of the Storm*. O filme foi um carnaval contra-revolucionário bastante grotesco; Danton, galopando a cavalo pelas ruas de Paris, salvava da guilhotina, no último instante, a inocente Lilian Gish. *One Exciting Night* foi um romance policial mais comico que apavorante. *Isn't Life Wonderful* seria a sua última grande obra, por ter descrito com generosidade a Alemanha miserável do tempo da inflação.

America, Sally of the Sawdust, *Jeunesse Triomphante*, *La Chanson Triomphante*, marcaram o declínio progressivo de um grande homem. Ele quis voltar aos seus antigos êxitos, recomeçou *The Battle of the Sexes*. Retomou alguns temas de *Birth of a Nation* no seu filme falado *Abraham Lincoln*. O fracasso comercial dessa obra provocou a condenação definitiva de Griffith. Inscrito nas listas negras dos estúdios, o grande artista não pôde, durante cerca de vinte anos que lhe restaram de vida, dirigir um único filme. A regra de ouro de Hollywood aniquilou o seu fundador.

A ruína de Griffith contrastou com a prosperidade de Cecil B. de Mille, cuja personalidade vulgar, comercial e ostentosa caracteriza Hollywood há quarenta anos. Ele adotou todos os gêneros, sob

condição de serem rendosos, desde a comédia mundana com *L'Admirable Crichton* e vários outros filmes cuja intérprete foi Gloria Swanson, até a propaganda com *The Volga Boatmen* (Barqueiros do Volga), pomposo panfleto anti-soviético, *The Goddess Girl*, melodrama dirigido contra o ateísmo, que contém uma notável descrição das prisões para crianças. Seus maiores êxitos foram gigantescas superproduções ao gosto do "music-hall", nas quais condimentou com erotismo e sadismo roteiros tirados das santas Escrituras. Hollywood deu-lhe os créditos que então faltavam a Griffith, para realizar o gigantesco *The Ten Commandments* (Os Dez Mandamentos) e para *The King of Kings* (O Rei dos Reis). De Mille inscreveu-se entre os campeões do "Box Office", continuando a velha tradição italiana. A seu exemplo, Fred Niblo dirigiu para Goldwyn e Mayer um colossal *Ben Hur*, que custou seis milhões de dólares e que, apesar de toda a sua fama, só rendeu quatro milhões.

Hollywood, cidade de fortunas rápidas, tinha o mau gosto dos novos ricos, associando nos seus palácios anfiteatros romanos e castelos rococós, catedrais e arranha-céus. O gosto das construções compósitas grandiloquentes — e o dos símbolos predicantes — dominou *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse), extraído de Blasco Ibanez. Rex Ingram estabeleceu recordes financeiros excepcionais com essa superprodução que consagrou Rudolf Valentino como astro. Esse realizador manifestou certo refinamento em outros filmes, como os que produziu em Nice, no fim de uma carreira que se terminou com o cinema mudo.

A guerra, assunto de *The Four Horsemen*, determinou também o êxito de *The Big Parade*, no qual King Vidor, sem se abster da propaganda ou das reconstituições discursivas, demonstrou o seu talento e sua sincera sensibilidade, particularmente ao apresentar os homens conduzidos em caminhões para o "front".

Transformada em potência internacional, Hollywood internacionalizou os seus assuntos. Entre os campeões mudos do "Box Office", muito poucos tiveram por ambiente a América do Norte. Somente um dentre eles, o notabilíssimo *The Covered Wagon*, de James Cruze, inspirou-se diretamente na história americana, e foi uma epopéia dos pioneiros de 1850.

Os filmes do "Far West", dos quais Ince e William S. Hart haviam feito uma arte, vieram a ser — exceto raras exceções como *The Iron Horse* (O Cavalo de Ferro), de John Ford — sinônimos de filmes baratos, realizados às pressas por especialistas para o público popular, com atores sem glória. Essa "desnacionalização" do cinema norte-americano era geral. Henry King podia realizar uma obra perfeita com *Tolable David*, fundada sobre o estudo da vida

provincial estadunidense, na tradição de Ince e Griffith. Porém longe de encorajá-lo nesse rumo, orientaram-no para romances sentimentais de êxito (*Stella Dallas*) ou para grandes filmes à italiana, que ele foi dirigir em Roma (*Romola*, *The White Sister*).

A internacionalização financeira, os rigores da censura, a adaptação sistemática de romances de êxito, o "Star System", a rotina do "Box Office" e do "Producer" ocasionaram um empobrecimento artístico que a profusão material tornou mais evidente. Restou ao cinema americano pelo menos uma rica escola cômica e algumas obras de exceção, quase todas dirigidas por realizadores de origem estrangeira.

A lição de Mack Sennett e de Charles Chaplin continuava a ser muito fecunda durante todo o período da arte muda, durante a qual a escola cômica americana foi a primeira e logo a única no mundo. Ela viu, primeiramente, o desabrochamento do genial Chaplin.

The Kid (O Garoto) foi uma etapa decisiva para o grande cômico, que pela primeira vez abordava a longa metragem, gênero difícil de ser sustentado por um cômico. Carlito vidraceiro adotava um garotinho abandonado por uma mãe solteira (Edna Purviance). Mas uma odiosa organização de caridade tirava-lhe a criança, que um feliz concurso de circunstâncias terminava por devolver à mãe. A influência de Griffith exercera-se na concepção desse assunto um tanto melodramático, como em certos efeitos um pouco ingênuos: a auréola que se ilumina por trás da cabeça da mãe solteira ou a breve imagem do Cristo simbolizando o seu tormento. Favorecido por um notável intérprete infantil, o jovem Jackie Coogan, Chaplin pôde demonstrar seus dons de trágico. Ele foi realista na pintura dos pardieiros e dos seus dramas, e lírico no sonho do paraíso no qual os malandros, os tiras e até os cães de rua vestiam camisas brancas e tinham asas de penas de ganso.

Chaplin voltou em seguida aos filmes de curta metragem com *Charlot et le Masque de Fer*, *Pay Day* e *The Pilgrim*. Este último filme tem a pureza clássica das grandes obras-primas e contém uma pantomima inesquecível: o sermão de David e Golias. Porém os Estados Unidos não admitiram sem escândalo essa nova versão do "Tartufo" e logo começaram a molestar Chaplin com perseguições.

Para abordar francamente a comédia dramática — para a qual a sua evolução o conduzia — Chaplin renunciou a aparecer em *The Woman of Paris*, que escreveu e dirigiu para sua parceira Edna Purviance. Uma jovem amada e depois abandonada por um artista tornava-se amante de um homem rico. Ela reencontrava o amante, um mal-entendido os separava e ele suicidava-se.

Esse filme, que não era nem comédia mundana nem melodrama, teve uma grande influência internacional. Ele se concentrava no estudo aprofundado das situações e dos caracteres numa época em que a psicologia do cinema mudo era ainda rudimentar. Chaplin provava assim que o cinema podia dizer tanto quanto o romance ou o teatro, lição que Pudovkin e Dreyer, por exemplo, não desperdiçaram. Ao contrário do *Kammerspiel*, que recorria então a uma interpretação carregada, a uma simplificação excessiva da ação e ao emprêgo sistemático de símbolos um pouco infantis, Chaplin despojou sua arte e soube utilizar a alusão ou a elipse, sem por isso deixar de ser universalmente compreendido. Quando a heroína é abandonada, somente os reflexos das janelas iluminadas dos vagões indicam a partida de um trem que não se vê. Mais tarde, quando eles se reencontram, ela abre em sua casa uma gaveta, de onde cai um colarinho de homem, o que basta para caracterizar a sua nova situação.

Essas elipses haviam sido anunciadas pelas realizações da escola sueca, da alemã ou mesmo de Louis Feuillade ⁽¹⁾. Mas em *The Woman of Paris*, essas abreviações adquirem uma forma clássica.

Chaplin reapareceu sob os traços de Carlito em *The Gold Rush* (Em Busca do Ouro), espécie de bibliografia metafórica, a mais perfeita de suas grandes obras mudas. O filme contém dois trechos admiráveis: diante de uma mesa preparada para a ceia de Natal, Carlito espera em vão a mulher que ama, e para distrair sua melancolia, organiza na ponta de dois garfos a famosa "dança dos pãezinhos". Em outro instante, reduzido à fome, ele é visto pelo seu companheiro sob o aspecto de um frango, e come os sapatos, saboreando os cordões como se fôsem espaguete e sugando delicadamente os pregos como se fôsem ossos. Nenhum filme de Carlito rendeu mais dinheiro do que *The Gold Rush*. As organizações puritanas não tardaram em desencadear contra o grande homem uma campanha alimentada pelos segredos de alcova de um processo de divórcio. Chaplin quase foi banido de Hollywood, como outrora Fatty. Ele enfrentou a corja e pôde continuar a produzir, graças a sua fortuna que os êxitos passados lhe haviam assegurado. Ele a investiu em cada novo filme e arriscou a sorte nesse jogo. *The Circus* (O Circo), que terminou três anos depois de *The Gold Rush*, não é a sua melhor obra; a imagem mais interessante da fita é uma metáfora: Carlito anda numa corda bamba e é atacado por um bando de macaquinhos ferozes. Aparecia um novo elemento, ao

(1) No seu filme em episódios, *Barabas*, numa cena de execução não se vê a guilhotina, porém lê-se o drama no rosto das testemunhas.

lado do cômico, do trágico e do patético: a amargura, que não mais o deixaria.

Os melhores rivais cômicos de Chaplin foram então, muito aquém dele, Harold Lloyd, Buster Keaton e Harry Langdon.

Harold Lloyd estreou com a bonita Bebe Daniels e o cômico Harry Pollard; copiava então Chaplin, substituindo as roupas velhas e muito grandes de Carlito por roupas apertadas demais. Depois, abandonando o seu minúsculo bigode, adotou um palheta e óculos de tartaruga, tornando-se um personagem de traços regulares e elegância de balconista. "Lui", como era chamado na França, foi sentimental porém toalmente desprovido de sensibilidade, medroso, mas obstinado até a temeridade. Foi também o americano médio às voltas com alguns aspectos quase monstruosos da vida contemporânea: os arranha-céus, o esporte, os negócios, a medicina charlatanesca; caracterizou-se sobretudo por uma tenacidade de formiga, não inteligente mas afortunada. O tipo que criou esteve mais em voga nos Estados Unidos do que o de Chaplin, e em 1924 as receitas de *The Gold Rush* foram superadas pelas de *Vive le Sport!* A personalidade de Harold Lloyd — paradoxalmente baseada em certa ausência de personalidade — dominou filmes cujos diretores (Fred Newmayer, Sam Taylor, Clyde Bruckman etc.) foram simples executantes.

Mais original que Harold Lloyd, Buster Keaton, ator de "music-hall", estreou como parceiro de Fatty. Baseou sua comicidade na impassibilidade. O homem-que-nunca-ri comprometeu-se, por contrato, a nunca sorrir nos filmes e nem mesmo em qualquer lugar público. Seu imperturbável sangue frio contrastava com as situações extravagantes em que o colocava a sua equipe de "gagmen". Fraco e favorecido da sorte, como Carlito, engenhoso, cheio de habilidades, melancólico, parecia convencido do absurdo do mundo e da vida, pronto a tudo aceitar e superar. Em *Our Hospitality*, conforme a direção em que atravessasse a porta, invertia-se a situação, e o hóspede cercado de atenções tornava-se vítima. Foi no entanto menos freqüentemente vítima do absurdo das situações do que dos mecanismos ampliadores dos acessórios cômicos dos palhaços: Keaton viu-se às voltas com um trem e canhões em *The General*; com um transatlântico do qual era o único marinheiro em *The Navigator*; com o cinema, seus estúdios e todas as suas truagens em *The Cameraman*. O "gag", que permanece terra-a-terra nos filmes de Harold Lloyd, amplia-se com Keaton até o fantástico maluco: em *The Cameraman*, por ter misturado os rolos de um filme, ele passa sem transição dos leões do Saara aos ursos da banquisa.

Keaton foi saturniano. Harry Langdon era lunar. Tinha uma cara balofa, perpétuamente sonolenta. Suas maneiras e suas roupas de adolescente contrastavam de maneira equívoca com os seus traços amarrotados. Encarnava um tipo da vida americana: o ingênuo, o virginal. As mulheres o assustavam a tal ponto que, celebrado o seu casamento, ele arrastava a noiva com os seus véus brancos a uma floresta, para massacrá-la a tiros de revólver. O sadismo lúgubre dessa comichidade original provocava um mal-estar que impedia a conquista de uma grande popularidade. O cinema falado interrompeu a carreira de Langdon, que devia talvez muito ao seu "gagman" e diretor, o jovem Frank Capra, diretor dos seus melhores filmes: *Plein les Bottes*, *The Strong Man*, *Long Pants*.

Ao lado desses três astros cômicos, comediantes dotados, porém menos afortunados, criaram tipos e imprimiram-lhes vida própria. Na França, distinguiram-se tais personagens dos seus criadores pelos apelidos: Buster Keaton foi Frigo ou Malec; Harold Lloyd, Lui; Harry Pollard, Beaucitron; Al Saint John, Picratt; Hank Man Bilboquet; Clyde Cook, o vesgo, Dudule; Larry Semon, Zigoto etc.

Até o fim do período Mudo, a escola cômica americana mostrou-se inesgotável; o desprezo que por ela tinham nos Estados Unidos as pessoas cultas era compensado na Europa por um verdadeiro culto snob por Al Saint-John ou Buster Keaton.

Excetuadas as comédias, o melhor cinema americano foi principalmente obra de estrangeiros que encontraram em Hollywood sobretudo o que trouxeram consigo.

No tempo dos pioneiros, e excluindo-se o inglês Chaplin, eram principalmente os franceses que tinham tido direitos de cidadania no cinema americano. Durante a guerra, Léonce Perret contribuiu para implantar o gosto pela comédia mundana. Gasnier fôra um dos criadores do filme em série. E ao lado deles, havia ainda Chautard, Albert Capellani e Abbadie d'Arrast, assistente de Chaplin em *The Woman of Paris*.

O mais notável dos emigrados franceses foi Maurice Tourneur, considerado no início da década dos vinte como um dos melhores realizadores de Hollywood. Ele trouxera para a Califórnia um refinamento e uma cultura que eram então aí pouco comuns. Formado por Jasset e Chautard na Eclair, esse antigo administrador de Antoine dirigiu durante a guerra um dos maiores êxitos de Mary Pickford (*Poor Little Rich Girl*), ao mesmo tempo que adaptava Ibsen, Conrad, Stevenson e Maeterlinck para a Paramount. Recorrendo a Gordon Craig, Stanislawski e Copeau, ele precedeu os filmes alemães no emprego de uma cenografia estilizada. *L'Eternelle Tentatrice* (A Eterna Tentadora), foi um luxuoso desfile de "vamps"

através dos tempos. Em *The Last of the Mohicans* (O Último dos Mohicanos), ele descobriu um novo astro, o antigo guarda de elefantes Wallace Beery. Depois de 1928, Tourneur voltou à França para dirigir *L'Equipage* (A Equipagem). Deixou em Hollywood o seu antigo assistente, Clarence Brown, que continuou a sua tradição.

Para arruinar os cinemas rivais, Hollywood organizou a emigração dos melhores realizadores e atores estrangeiros. Já notamos que os suecos foram os primeiros a chegar.

Maurice Stiller desembarcara em companhia de Greta Garbo. Mas foi vinculado a Pola Negri, depois a Emil Jannings, vindos da Alemanha. *Hotel Imperial* ou *The Street of Sins* não foram êxitos artísticos ou comerciais. Depois de *Barbed Wire*, em que Pola Negri interpretava uma francesa apaixonada por um prisioneiro alemão, Stiller, desencorajado, deixou a América do Norte. Morreu logo ao voltar ao seu país natal.

O êxito de Garbo foi estrondoso. Nenhum dos seus filmes alcançou as receitas de *Ben Hur* ou *The Big Parade*. Porém a grande atriz trágica constituiu para Hollywood a garantia de que também se fazia arte nos seus estúdios.

A publicidade criou a sua lenda. Os títulos de seus filmes foram uma verdadeira litania: *The Temptress*, *The Flesh and the Devil* (A Carne e o Diabo), *The Divine Woman* (A Divina Dama), *The Mysterious Lady* (A Dama Misteriosa), *Wild Orchids* (Orquídeas Silvestres), *The Kiss* (O Beijo)... Sua lenda a situava entre as maiores amorosas da história. Ela foi inesquecível em *The Flesh and the Devil*, em que teve como parceiros Lars Hanson e John Gilbert. O filme era tirado de um romance do alemão Sudermann: no momento da comunhão, a mulher apaixonada fazia girar o cálice nas mãos do padre para encontrar o lugar em que se haviam apoiado os lábios do seu amante...

Os primeiros tempos foram difíceis para Sjöström. Quiseram torná-lo o diretor habitual de Lon Chaney. O talento desse ator, célebre por suas composições e caretas extravagantes, aliou-se melhor à inspiração fantástica e barrôca do realizador Tod Browning, visivelmente influenciado pela escola alemã (*The Unholy Three*, *Blackbird*, *The Road to Mandalay*).

Com Lon Chaney, e a estreante Norma Shearer, Sjöström dirigiu o primeiro dos seus filmes americanos digno de atenção: *The Tower of Lies*, baseado no romance de Selma Lagerlöf, "O Imperador de Portugal". Uma adaptação de Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, permitiu-lhe voltar ao cheiro de enxofre, aos puritanos devorados pelo amor e à sensualidade recalcada, por ele já descritos na Suécia em *L'Epreuve du Feu* (A Prova do Fogo). A

obra, grande e bela, foi no entanto comprometida em certos pormenores pela mediocridade dos figurinos históricos.

The Wind (O Vento), igualmente interpretado por Lars Hanson e Lilian Gish, situava-se na América contemporânea. Esse filme é em todos os pontos digno das grandes realizações suecas de Sjöström. E, como elas, dominado pela presença constante, alucinante, de um elemento natural, a ventania que sopra ininterruptamente nas terras quase desérticas de algum lugar do "Far West". Desde o início do filme, o vento vai ao encontro da ingênua Lilian Gish, vinda das ricas pradarias do sul para viver junto de um parente cuja mulher é má e brutal. Para lhes escapar, casa-se com o primeiro que aparece, um homem rude. Acaba por amá-lo, após matar outro homem que a cortejava. O talento de Lars Hanson, que representava o papel do bruto, superava o de Lilian Gish; o drama era violento, tenso, frenético e, embora o filme fôsse mudo, julgava-se ouvir o zunido incessante da ventania e o saraivar da areia projetada nas vidraças. O despojamento da narração e a caracterização rigorosa das personagens acabavam por alçar *The Wind* ao nível das obras-primas perfeitas. Não constituiu entretanto um êxito econômico.

Sjöström recaiu, pois, nos filmes comerciais, até voltar ao seu país. Vive desde 1931 na Suécia. Tornando-se de novo ator (principalmente em *La Parole*, 1944), deixou de dirigir filmes. Não se pode levar em conta *Under the Red Robe*, que dirigiu para Alexandre Korda em Londres, em 1937.

Fora da Garbo, a contribuição escandinava permaneceu quase exterior a Hollywood. Porém o cinema americano muito deveu à emigração germânica, a Stroheim, Lubitsch e Sternberg.

O "junker" Erich von Stroheim ainda não se interessava pelo cinema quando deixou a sua Viena natal em 1910, para tentar a sorte na América. Pretendia ser autor dramático e jornalista, tornou-se assistente de Griffith em *Intolerance*; seu físico fez com que este lhe confiasse, em *Hearts of the World*, o primeiro papel de um oficial alemão sádico e brutal. Stroheim revelou-se grande ator; alcançou a glória com esta fórmula publicitária: "o homem que você gostará de odiar". O êxito permitiu-lhe dirigir filmes dos quais foi roteirista, intérprete, cenógrafo e figurinista.

Stroheim foi um sedutor covarde e cínico em *Blind Husbands*, situado no seu clima favorito: a Áustria anterior a 1914. Interpretou uma personagem do mesmo gênero em sua primeira obra-prima, *Foolish Wives* (que sucedeu a *Devil's Passkey*). Esse grande filme no qual trabalhou onze meses foi o primeiro após *Intolerance* a ultrapassar um milhão de dólares. A ação desenrolava-se em 1919 em Monte-Carlo, e Stroheim mandou reconstruir na costa califor-

niana o seu cassino, sua grande praça e seus palácios. Um frenesi do pormenor exato o possuía. Exigiu, segundo se diz, em seu cenário do grande hotel, campainhas que funcionassem. Essa despesa de algumas dezenas de dólares foi mais severamente julgada por Hollywood do que os milhões mais tarde esbanjados nos gigantescos cenários de *Ben Hur*: não produzia efeito, não era ostentatória. Falou-se da prodigalidade de Stroheim. Porém as receitas extraordinárias valeram-lhe uma indulgência provisória.

O filme, que durava cinco horas na versão original, foi reduzido a três horas e meia para a exibição. Stroheim aparece como um príncipe russo branco que tapeava a mulher de um diplomata americano, vivia à custa de uma hedionda criada de quarto, sua amante, e violava por sadismo uma infeliz idiota. Era por fim assassinado e o seu cadáver simbolicamente lançado ao esgôto.

Um frenesi naturalista possuía Stroheim. Pretendia revelar tudo. A censura proibira, entre outras penas, uma em que ele fazia arrebentar, em primeiro plano, um pequeno furúnculo. Porém permitiu-o limpar, com ar enojado, os lábios maculados pelo beijo da camareira.

Stroheim considera a humanidade com amargo pessimismo. Mostra-se porém indignado, e não desdenhoso, numa crítica apaixonada que ataca sobretudo as classes altas, a feudalidade decadente e os industriais enriquecidos. Essa crítica tinge-se de piedade, quase sentimentalismo: uma mutilação, uma enfermidade, um grande amor, uma jovem seduzida, a própria fealdade fazem desabrochar no inferno stroheimiano comoventes flôres azuis. "A humanidade de Stroheim" (Ugo Casiraghi) com isso se distingue do anarquismo negador e superior de que von Sternberg logo se faria propagador.

Após *Merry-Go-Round*, quadro da vida vienense entre 1910 e 1918 (filme inacabado que Rupert Julian terminou), Stroheim, deixando a Universal pela Goldwyn, empreendeu *Greed*, adaptação de um romance naturalista de Frank Norris, "Mc Teague". Stroheim utilizou muito pouco o estúdio e a maior parte do filme foi rodada nas três casas do bairro de São Francisco em que se situava o romance. A ação desenvolve-se em 1905 e um mobiliário da época, minuciosamente escolhido nos antiquários, mobiliou os cômodos, cujos tetos foram conservados para a filmagem.

Durante nove meses, Stroheim trabalhou com paixão, dia e noite, calçando velhos chinelos, vestido de roupas remendadas. A projeção da obra acabada durava quatro horas e meia, e não quinze ou vinte como muitas vezes pretenderam. Ela devia ser exibida em duas partes. Stroheim seguiu passo a passo o enredo do romance. Tinha querido persuadir o espectador de que "tudo o que ele estava

vendo era real", reivindicando como seus mestres Dickens, Zola e Maupassant.

O filme escandalizou o produtor Thalberg, o qual exigiu que Greed fôsse reduzido pela roteirista June Mathis a duas horas de projeção. Para evitar o pior, Stroheim colaborou nos cortes, mas quando a censura os agravou, negou-se a reconhecer o filme como seu. Essa obra mutilada nem por isso deixa de ser um dos pontos culminantes da arte cinematográfica.

A cobiça e a aspezeza dominam as suas personagens. Segundo as melhores tradições da literatura anglo-saxônica, elas não são cristalizadas, mas evoluem com o tempo e a ação. No início, a heroína, representada de maneira inesquecível pela grande atriz Zasu Pitts, é uma moça cândida, próxima das heroínas então encarnadas por Lillian Gish. Depois do seu casamento, a avareza a possui e ela torna-se pouco a pouco uma criatura envelhecida pelos trabalhos domésticos. Penteia incansavelmente a sua basta cabeleira mal cuidada, e um tique que a devasta até a loucura, torce-lhe a boca. Seu marido (Gibson Gowland) era um dentista, bom sujeito; decaído, arruinado, torna-se uma bêsta bêbeda que espanca a mulher e termina por matá-la.

Essa riqueza psicológica, então excepcional, e que pela primeira vez dotava o cinema de certos recursos do romance, é mais valiosa que a abundância de pormenores triviais, que embora verdadeiros e sinceros, são em Stroheim de certo modo um tique de estilo. No encontro do dentista e sua futura mulher, sua cliente, os escarros e os cacos de dentes ensangüentados são audácias naturalistas um pouco envelhecidas. As facilidades são ainda mais aparentes na personagem criada por Jean Hersholt (mais tarde presidente da Academia de Cinema de Hollywood) (1).

Stroheim é maior quando, ultrapassando os excessos naturalistas, atinge o verdadeiro realismo ao pintar as devastações operadas pela paixão do dinheiro num trio de pequenos burgueses. No desenlace, o seu romantismo selvagem atinge uma grandeza épica: os dois rivais, ligados por algemas, morrem um após o outro, o vivo arrastando o cadáver no deserto do Vale da Morte, onde Stroheim e seu elenco viveram durante um mês para impregnar-se de sua rude desolação.

Excesso, lentidão, exagêro, são em Greed pecados veniais. A obra ampla e poderosa marcou um novo rumo, ou antes, o início de uma tradição. Tornou-se clássica.

(1) A "Academy of Motion Pictures, Arts and Science" distribui anualmente, desde 1928, prêmios aos melhores realizadores, atores, cinegrafistas, compositores, cenógrafos etc. Esses prêmios, familiarmente chamados "Oscars", são muito apreciados. A academia era, em 1932, presidida por Charles Brackett.

Durante a apresentação de *The Merry Widow*, Stroheim levantou-se para exclamar ao público: "Minha única desculpa por ter dirigido semelhante lixo, é que tenho uma mulher e filhos para sustentar". Esse filme de doze rolos, feito às pressas em onze semanas para pagar o custo de Greed, é, no entanto, mais do que uma simples adaptação da célebre opereta de Lehar. Dessa sucessão de valsas, Stroheim fez uma caricatura áspera de Viena dos Habsburgos. Esse trabalho impôsto, essa obrigação penosa, sustenta no final de contas a comparação com *The Wedding March*, filme ao qual ele pôde prestar todos os seus cuidados, aproveitando-se do grande êxito comercial de *The Merry Widow*.

The Wedding March, filme em duas partes com uma duração total de seis horas, era, apesar de sua grande classe, um pouco excessivamente sentimental e carregado de símbolos. O realizador empreendeu em seguida *Queen Kelly*, que deixou inacabado após concluir sua extraordinária introdução, cheia de um humor negro e frenético. Depois disso, não pôde dirigir nenhum novo filme. Hollywood o pusera nas listas negras. Não lhe perdoariam ter gasto tanto em Greed não para pintar o luxo, mas sim pobres coitados. Perdoavam-lhe ainda menos ter defendido os direitos do realizador sobre sua obra e denunciado a mutilação dos seus filmes por mãos mercenárias. Esse homem de quarenta anos, em plena posse de seu talento, viu fecharem-se-lhe definitivamente as portas dos estúdios, a não ser como ator.

O destino de Stroheim é simbólico. Hollywood começava a esmagar ou eliminar a personalidade e a individualidade dos artistas. Os Stroheim — ou os Griffith — eram já agora a presa dos "producers". O dia em que ele foi expulso dos estúdios de Irving Thalberg durante a realização de um filme foi considerado por René Clair como o início de uma nova Hégira, como a data da verdadeira fundação de Hollywood.

O sistema que eliminava Stroheim fez desabrochar a personalidade de outro realizador germânico, Lubitsch. Seus êxitos alemães fizeram que, logo ao chegar a Hollywood, lhe confiassem Mary Pickford para uma pomposa realização, *Rosita*. Porém *A Woman of Paris* o orientou para um novo gênero. Reduziu a obra-prima de Chaplin às proporções da comédia mundana. Nos Estados Unidos, apesar do relaxamento do após-guerra, não se ousava mostrar o adultério a não ser acompanhado de dramas e homicídios. Viram com uma benevolência um pouco escandalizada esse europeu brincar com o casamento, segundo a tradição do teatro ligeiro parisiense e dos pequenos teatros da Europa central, em *Three Women*, *Comédiennes*, *Forbidden Paradise*, *Les Surprises de la T. S. F.* (1924-26).

A obra-prima de Lubitsch foi então *Lady Windermere's Fan*, brilhante, luxuosa e hábil adaptação da célebre peça de Oscar Wilde. Realizou a façanha de transpor a finura psicológica sem abusar de letreiros. O filme não ultrapassou todavia o nível de uma boa realização. Pouco antes do cinema falado, Lubitsch — esse Cecil B. de Mille mais culto, mais inteligente, porém menos vigoroso — voltava às grandes encenações filmando duas peças de êxito: *Vieil Heidelberg* e *Le Patriote*, em que Jannings utilizou efeitos sonoros.

O comércio de Hollywood muito deveu a Lubitsch, que lhe proporcionou requintes para novos ricos. Porém suas habilidades não tiveram muita incidência na arte do filme.

Joseph von Sternberg, a meio caminho entre o áspero rigor de Stroheim e a habilidade de Lubitsch, teve com algumas de suas grandes realizações uma profunda influência sobre os cinemas americano e europeu. Passara a infância e a juventude entre os Estados Unidos e a Europa. Queria tornar-se escritor, mas aceitou como ganha-pão um pequeno emprêgo nos laboratórios fotográficos de um estúdio. Após um estágio na Inglaterra, tornou-se roteirista, podendo dirigir, graças ao apoio financeiro do seu astro, o ator britânico George K. Arthur, o seu primeiro filme, *Salvation Hunters*. Essa produção quase experimental — que constitui nos Estados Unidos rara exceção — é a chave da estética e da moral de Sternberg.

Uma prostituta e seu amante, filhos da lama, partem em busca da Salvação que os tornará filhos do sol; alcançam-na quando o herói encontra coragem para quebrar a cara de um malandro, encarnação do espírito do mal. Sternberg estava então sob a influência direta do *Kammerspiel*, que lhe fez escolher uma intriga simplista, quase ingênua, e utilizar com insistência acessórios ou pormenores simbólicos. Seu êxito foi incontestável na primeira parte, ritmada pela draga de um grande pôrto. A beleza plástica das fotografias, a simplicidade dos atores, a perfeição da montagem fazem esquecer, apesar da grandiloquência dos letreiros, as pesadas intenções simbólicas, que comparam a vasa do pôrto à lama das almas. Porém na segunda parte, que se desenrola em interiores pobres reconstituídos com hábil despojamento, o excesso dos símbolos é mais do que ridículo. Torna-se cômico ver dez vezes o vilão coçar a coxa para mostrar que o demônio se apodera de sua carne, e depois revelar os seus negros desígnios após ter colocado a cabeça entre os dois cornos satânicos de um cabide no qual pendurou o chapéu desabado.

As vigorosas qualidades de *Salvation Hunters* atraíram a atenção de Charlie Chaplin. Ele contratou a estrêla do filme, Georgia Hale, para aparecer em *The Gold Rush* (Em Busca do Ouro), e

encarregou Sternberg de dirigir para Edna Purviance *The Seagull* (A Gaivota). Essa narração alcançaria por sua simplicidade o despojamento chaplinesco. Porém Sternberg abusou “do simbolismo do mar, a ponto de fazer esquecer os pescadores e os peixes”, escreveu John Grierson, que acrescentou: “quando um realizador morre, torna-se fotógrafo”, repetindo quase textualmente uma opinião de Deluc.

Chaplin, descontente, recusou pôr em circulação essa coletânea de belas imagens, que permaneceu inédita.

Após duas ou três tentativas comerciais, Sternberg realizou uma obra-prima com *Underworld*. O roteiro, escrito por um dos melhores autores de Hollywood, Ben Hecht, fez surgir pela primeira vez na tela um novo tipo, o “gangster”, diretamente saído da realidade americana, na qual prospera com o contrabando do álcool. O realizador, que em *Salvation Hunters* preconizara o quebrar de caras como único remédio para a lama e a abjeção universais, viu nesses bandidos os heróis do mundo moderno. Seus anarquistas à Bonnot respondiam às injustiças sociais por tiros de revólver e “réplicas individuais”. Esses super-homens situavam-se, por sua violência, acima da condição humana, desafiando uma sociedade que perdera o sentido da grandeza. No desenlace, o herói, encarnado por George Bancroft, lutava sozinho com o mundo que contra ele lançara sua matilha de policiais. Cercado em seu apartamento, defendia-se selvagememente até a inevitável rendição.

Underworld teve considerável influência. Porém a obra mais perfeita de Sternberg foi *The Docks of New York*, pintura desesperada dos amôres infelizes de dois rebotalhos sociais: um carregador de carvão e uma prostituta. A obra caracteriza-se pela predominância da atmosfera, o sentido inexorável da fatalidade, a ternura pelos desclassificados, o estetismo requintado da fotografia, a precisão do pormenor psicológico. É, porém, difícil saber se Sternberg estabelecia suficiente diferença entre essa perfeita realização e as fabricações comerciais ambiciosas tais como *The Last Command*, subordinado ao cabotinismo de Emil Jannings.

Jannings chegara a Hollywood com uma plêiade de realizadores, de atores e de técnicos alemães. A América do Norte vira com inquietação o desenvolvimento do cinema germânico. Após a inflação de 1924, o plano Dawes, destinado ao “salvamento” da República de Weimar, teve por administrador o banqueiro Morgan, dono de todo um setor de Hollywood. No quadro desse plano, e sob condições que mais tarde estudaremos, o cinema alemão recebeu um apoio financeiro, mas teve de aceitar que suas principais celebridades partissem para os Estados Unidos, seguindo o caminho tomado desde 1923 por Lubitsch, Buchovetsky, Pola Negri e

o roteirista Kraly. Hollywood viu também chegarem os realizadores Murnau, Leni, Alexandre Korda, Ludwig Berger, Dupont, os astros Conrad Veidt, Lya de Putti e Jannings, cinegrafistas, cenógrafos... O cinema americano não tirou grande proveito dessa emigração em massa: Korda continuou sua carreira comercial, Lupu Pick e Dupont fracassaram completamente. Porém não Leni e Murnau.

Leni adaptou-se sem dificuldade a certas exigências e soube aliar o romance policial aos efeitos expressionistas. Foi, na verdade, o criador do filme de terror, gênero novo cuja moda não passou ainda em Hollywood. *La Volonté du Mort* ou *Le Dernier Avertissement* não se comparam a *Le Cabinet des Figures de Cire*. Porém a sua narração bem conduzida utilizava com ciência os movimentos de câmara e as iluminações. Leni morreu no início do cinema Falado.

Sunrise, de Murnau, foi, com *The Wind*, uma das raras obras-primas realizadas em Hollywood por um cineasta importado da Europa. O filme era uma adaptação feita por Carl Mayer de um romance de Sudermann: "Viagem a Tilsitt". Os cenógrafos e os cinegrafistas eram alemães. E embora os intérpretes Janet Gaynor e George O'Brien fossem americanos, não há quase nada de hollywoodiano nesse filme. A energia fria de Murnau, o seu esteticismo requintado modelaram a iluminação, a cenografia, a representação dos atores, numa constante vontade de composição que não deixa de lembrar as fotografias de arte de 1900. O domínio dos movimentos de câmara é prodigioso. Sobre tudo no início do filme, a câmara redemoinha sem esforço para espreitar o herói evoluindo na bruma dos pântanos. Mais além, a passagem do campo à cidade, de bonde, é uma obra-prima técnica. O tema era a tentativa do assassinio de uma mulher pelo marido, seguida da reconciliação dos esposos. Continha o toque de perversidade indispensável a Murnau. Tanta arte, e às vezes paixão, não impedem que essa luxuosa ópera de imagens não raro se ressinta da falta de calor humano.

Depois de *Sunrise*, *The Four Devils* e *La Bru* (chamado também *L'Intruse* ou *La Femme de Chicago*) ressentiram-se das exigências comerciais. Para fugir de Hollywood, Murnau partiu com Flaherty, a fim de produzir e dirigir *Tabu*, uma grande e bela obra que estudaremos mais adiante. Antes de apresentar o filme, Murnau morreu num acidente.

O exemplo do cinema europeu inclinou certos diretores americanos para filmes em que a arte se tornava mais importante que o comércio. Alguns alcançaram tais fins. As vésperas do cinema falado foram assinaladas pela revelação de novos talentos, que co-

meçaram a garantir — em certa medida — a substituição dos pioneiros.

O crédito que lhe proporcionara *The Big Parade* autorizou King Vidor, realizador copioso, a escolher o tema para *The Crowd*, em que pôde dirigir sem imposição um roteiro que escrevera juntamente com J. V. Weaver e Harry Ben. Seu herói foi um empregado modesto que tentava irrisoriamente elevar-se acima de sua condição e tornava a cair na mediocridade de um grão de areia perdido na Multidão.

A influência da escola alemã, mais que a de Stroheim, apareceu nos desfiles de arranha-céus, de escritórios padronizados na marcha simbólica, contra a maré, de um homem que tenta como-ver uma massa cega. Na última imagem, Vidor apresentava ao público, como um espelho, um circo em que centenas de espectadores eram sacudidos por um riso estúpido e frenético. O estilo era naturalista: foi o único filme em que se percebiam nos banheiros certas comodidades íntimas. Isso não impediu que a obra frequentemente se arrastasse para um simbolismo declamatório. Esse filme desigual, evidenciava um pessimismo completo, que desesperava tanto da sociedade como do indivíduo, apresentado como covarde, trivial, medíocre. A profissão de fé teve, como em outros filmes pessimistas, o valor de uma confissão.

Após o fracasso financeiro de *The Crowd*, Vidor resignou-se a representar o papel do professor de canto de Susan Alexander em *Citizen Kane*: tornou-se o diretor oficial de Marion Davies, atriz sem talento cujo amante, o magnata de imprensa Hearst (protótipo do Cidadão Kane), a queria transformar em estrela. A superioridade desdenhosa de Vidor não tinha a intransigência da altivez apaixonada de um Stroheim.

Frank Borzage, de origem escandinava, visou menos alto que Vidor em *The Crowd*. Soube contudo ser o poeta da ternura e da intimidade amorosa nos filmes interpretados por um "par ideal" da época: Janet Gaynor e Charles Farrell. A França apreciou mal essas raras qualidades em *Seventh Heaven* (*O Sétimo Céu*), em virtude da visão muito fantasista de Paris que apresenta o filme. Mas aplaudiu *The River*, que em compensação passara despercebido nos Estados Unidos. Na mesma época, recebia com agrado *A Girl in Every Port*, truculenta história de marinheiros, que revelou a fascinante personalidade de Louise Brooks, estrela internacional mais tarde utilizada por Pabst. O filme era uma boa realização e seu diretor, Howard Hawks, começava uma carreira variada e fecunda.

A ternura e o humor foram responsáveis pelo êxito de *Solitude*, de Paul Fejos. Esse jovem realizador húngaro, após um obscuro co-

mêço de carreira na Europa, estreara na América com um filme experimental (*The Last Moment*). Solitude, em certos efeitos de montagem rápida ou de sobreimpressão, demonstrava preocupações de vanguarda. Mas o filme foi principalmente um estudo divertido e encantador da vida de modestos empregados americanos durante uma tarde de feriado, passada no parque de diversões de Coney Island. O encanto e a espontaneidade elevaram a obra muito acima de um simples esboço ou da banal observação de costumes. Fejos não pôde desenvolver essas qualidades pouco adequadas a Hollywood. Depois de vários filmes comerciais medíocres, continuou sua carreira na França, na Alemanha e Inglaterra, antes de tornar-se documentarista. Seu melhor filme falado, *Marie, Légende Hongroise*, foi realizado na Hungria com capitais internacionais e teve por estrêla Annabella. Ele dirigiu quatro versões do filme. Após realizar em Budapeste e Copenhague vários filmes menores, Paul Fejos dirigiu em 1938, no Sião, por conta de uma sociedade sueca, um documentário (*Une Poignée de Riz*), empregando os métodos de Flaherty. Mas não se encontra nessa fita a humanidade que caracteriza *Solitude*; ela é um frio exercício escolar.

Durante o período da sua história em que a prosperidade foi mais fácil, Hollywood liquidara, muito mais que utilizara, os seus pioneiros e alguns dos maiores artistas europeus. Sua supremacia mundial acompanhara-se, na maior parte da produção, de uma inquietante estagnação na insignificância e no luxo.

Dois acontecimentos sucessivos vieram pôr fim a êsse período: o advento do cinema sonoro e a grande crise que o "krach" de Wall Street iniciava. Eles tiveram como consequência um renascimento — muitas vezes fecundo — dos criadores e dos atores, ao mesmo tempo que um refôrço do domínio de Wall Street sôbre a arte e a indústria do filme.

A primeira apresentação, aos 23 de outubro de 1927, de *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz), filme sonoro, falado e cantado, de Alan Crossland, assinalou o início de uma nova era na história do cinema.

CAPÍTULO XXI

O ADVENTO DO CINEMA FALADO

Os filmes falados não eram novidade. O cinema já balbuciara algumas palavras nos laboratórios Edison, em 1889. Lumière, Méliès, outros ainda, haviam ingênuamente sonorizado filmes, fazendo pronunciarem-se palavras atrás da tela. Pathé organizara apresentações de filmes cantados antes de 1900, enquanto que Baron e Lauste propunham engenhosos sistemas de sincronização.

Durante os dez primeiros anos do século, os esforços de Joly e Gaumont, na França, foram coroados de êxito. O mesmo aconteceu na América do Norte (Edison, Actophone), na Inglaterra (Hepworth, Lauste, Williamson), nos países escandinavos (Magnussen, Poulsen) etc.

O cinema continuou, entretanto, sendo arte muda. Era possível sincronizar convenientemente os movimentos e as palavras; amplificavam-se os sons por meio de ar comprimido, tornavam-nos inteligíveis para os seis mil espectadores do "Gaumont Palace". Porém as vozes eram fanhosas e o sincronismo defeituoso. Para a gravação, o ator regulava tanto quanto podia o movimento dos lábios por um disco de fonógrafo. Em 1914, abandonava-se o filme falado.

O fonógrafo nascera do telefone, êste último fôra derivado do telégrafo. O desenvolvimento da telegrafia sem fio — invenção exatamente contemporânea do cinema — e depois o da radiofonia, trouxe soluções para o problema do cinema falado, criando a gravação elétrica por microfone e a ampliação por lâmpadas triódes (Lee de Forest). As grandes companhias de eletricidade, interessadas no rádio, tornaram-se proprietárias das patentes. Essas foram monopolizadas por dois grupos: a General Electric-Western americana e a A. E. G. Tobis-Klangfilm alemã.

A Western ofereceu os seus processos às grandes sociedades americanas, ligadas como ela ao banco Morgan. Mas ninguém quis acreditar no cinema Falado, que poderia comprometer a hegemonia de Hollywood.

Em desespero de causa, a **Western** dirigiu-se aos **Irmãos Warner**, cuja companhia, bastante secundária, acabara de comprar, ao mesmo tempo que os resquícios da velha **Vitagraph**, um modesto circuito de cerca de quinze cinemas.

Os produtores ficaram seduzidos por um processo que lhes permitia substituir as orquestras dos seus cinemas por alto-falantes. Nos seus primeiros filmes, a sonorização **Vitaphone** limitou-se à música e aos ruídos.

Apesar dos dois astros que tinha sob contrato — **John Barrymore** e o cão **Rin-Tin-Tin** — a **Warner** estava à beira da falência. Em desespero de causa, a firma empreendeu, ao acaso, uma espécie de ópera, **Don Juan**, cujo astro foi **Barrymore**. O êxito desse filme cantado foi suficiente para encorajar a continuação da experiência. Reunindo seus últimos capitais, os **Warner** contrataram **Al Jolson**, célebre ator de "music-hall", e encarregaram o obscuro **Alan Crossland** de dirigi-lo. O roteiro, vagamente aparentado com o **Baruch** de **Dupont**, contava como um pobre cantor judeu alcançava a glória, bom pretextó para recheiar o filme com músicas e canções de êxito.

O filme foi um triunfo. Com uma receita de três milhões e meio de dólares nos Estados Unidos, avizinhou-se do record de **Ben Hur**, logo ultrapassado pelos cinco milhões que rendeu **The Singing Fool**, novo filme da **Warner** interpretado por **Al Jolson**. Ante tais resultados, Hollywood pôs-se em busca de patentes sonoras. **William Fox** possuía já o **Movietone**, derivado das patentes alemãs. As outras sociedades tiveram de concordar com as duras condições impostas pela **Western**. Pouco depois, o grupo do Rádio, dominado por **Rockefeller**, inventou o processo **Photophone**, que foi boicotado; para explorá-lo, os interesses de **Rockefeller** tiveram de fundar uma nova sociedade hollywoodiana: a **R.K.O.** (**Radio-Keith-Orpheum**), amalgamado os escombros da **Pathé-Exchange**, da **Mutual** e da **Triangle** com o grande circuito dos antigos "music-halls" **Keith-Orpheum**, e o apoio de diversas companhias de rádio (**C.B.S.**, **Marconi** etc.).

Enquanto o público americano corria para ver os filmes cantados e maravilhava-se diante da coincidência entre as palavras e o movimento de lábios dos cantores, a nova técnica era condenada pelas glórias da arte muda: **Chaplin**, **King Vidor**, **René Clair**, **Murnau**, **Pudovkin**, **Eisenstein**. Estes dois últimos redigiram juntamente com **Alexandrov** um manifesto contra o cinema falado, que se tornou célebre. Reconheciam que a arte muda chegava ao fim, que o uso dos ruídos era desejável e que o som livraria os filmes dos letrados e das perifrases visuais. Afirmavam porém que "toda adição da palavra a uma cena filmada, à maneira do teatro, mataria a encenação, porque destoaria do conjunto que procede sobretudo

pela justa posição de cenas separadas". O que equivalia a definir a montagem como a essência da arte cinematográfica. Esse princípio os levava a reduzir o som ao papel de contraponto orquestral em relação aos quadros visuais, isto é, um fator independente da imagem. Essa teoria, como a de **Dziga Vertov**, torna-se falsa se tomada muito ao pé da letra. Foi entretanto bem fecunda. O contraponto das imagens e dos sons não resumiu o cinema falado, mas tornou-se um dos seus importantes meios de expressão.

No momento desse manifesto, o filme falado propriamente dito ainda não havia nascido. **The Jazz Singer** era um filme mudo em que se haviam inserido alguns números falados ou cantados.

O primeiro filme cem por cento falado (segundo a linguagem da época): **Lights of New York**, foi produzido somente em 1929. A hesitação americana devia-se mais a razões econômicas que técnicas: um filme inteiramente dialogado ameaçava privar Hollywood de seus mercados estrangeiros. Em Paris, o público gritou: "Em francês!", quando ali se apresentaram os primeiros filmes americanos falados. Em Londres, vaiou-se o sotaque ianque, então ridículo e quase incompreensível para o grande público britânico. Mas os homens de negócios, os artistas e as reações de certos públicos não mais podiam impedir a generalização do cinema falado.

Uma necessidade estética tanto como as necessidades comerciais impunham então o uso da palavra. O refinamento da arte muda levava esta à destruição, tal como durante o recente pós-guerra o refinamento da fotografia em branco e preto parecia suscitar a cor. As obras mais perfeitas da arte muda: **La Mère**, **La Terre**, **Un Chapeau de Paille d'Italie**, **Le Vent**, **Jeanne d'Arc**, reclamam som e palavra.

A evolução da arte de **Carl Dreyer** é, mais que qualquer outra, significativa. A decadência do cinema dinamarquês obrigara-o a expatriar-se freqüentemente. Após **La Quatrième Alliance de Dame Marguerite**, realizado na Suécia, dirigiu **A Michaël** na Alemanha e **Voyage dans le Ciel** na Noruega. Foi entretanto na Dinamarca que realizou uma obra chave: **Le Maitre du Logis**.

É evidente nesse filme a influência do **Kammerspiel**. A ação é simples, despojada, podendo ser resumida nos seus títulos: **O Senhor da Casa** ou **A Queda de um Tirano**, tirano doméstico, entendese. Desenrola-se em algumas horas, quase exclusivamente num cenário único, no qual os acessórios simbólicos de parede, um pas-sarinho na gaiola etc., têm um papel obsessivo.

Diversamente de **Carl Mayer**, **Dreyer** considerou esses símbolos insuficientes para exprimir a psicologia, muito elaborada, de suas principais personagens: o marido (**Johannes Meyer**), a mulher (**Astrid Holm**), a velha ama (**Mathilde Nielsen**). Longe de suprimir

os letrados, ou limitar o seu papel ao de pontuação ou contraponto, multiplicou-os, fazendo-os funcionar como um diálogo de teatro. Isto lhe permitiu evitar a insistência e o apoio excessivos na representação aos quais chegara o *Kammerspiel*.

O realismo minucioso que domina o filme — e que contrasta com o misticismo e o lirismo de suas outras obras — prepara Dreyer para a sua obra-prima: *La Passion de Jeanne d'Arc*, realizada em Paris com atores e técnicos franceses. Seu tema foi tirado menos de um roteiro de Joseph Delteil que dos interrogatórios autênticos do Processo da Donzela. Esses foram concentrados num só dia para que a unidade de tempo, juntada à unidade de lugar (a prisão e a fogueira) conferisse à tragédia toda a sua intensidade. Utilizando amplamente o silêncio, a imobilidade e alguns acessórios simbólicos, Dreyer baseou-se sobretudo num diálogo cuidadosamente estabelecido, que obrigou os intérpretes aprender e dizer. Durante a maior parte do filme, a ação progride unicamente pelas perguntas dos juizes e as respostas da donzela. O espectador espreita as palavras nos lábios moles de Cauchon (Sylvain) e a boca patética de Joana (Falconetti). Quando se trata de um sim ou de um não são compreendidos apenas pelos movimentos. Mas para uma frase, os letrados tornam-se necessários. A sua constante intervenção quebra o ritmo admirável dos grandes primeiros planos maravilhosamente enquadrados e fotografados por Rudolph Maté. Baseando o seu realismo na nudez do rosto, Dreyer tomara como pretexto a sensibilidade da película pancromática, então novidade, para recusar maquiagem, barbas postiças e perucas. Quando o roteiro exigiu que se cortasse o cabelo da Falconetti, tocou-se de fato a cabeça da atriz, em meio à emoção e às lágrimas de um elenco que vira progredir o drama, no estúdio, na ordem exata em que se devia desenrolar na tela. Dreyer, que exigia cabelo verdadeiro, desejaria também palavras de verdade e não letrados. Foi o que então declarou expressamente, lamentando não poder empregar os processos sonoros.

A Escola Soviética, que lhe revelara a intensidade das faces nuas, fê-lo utilizar ao extremo os recursos do ângulo de filmagem, do enquadramento e da decupagem. Dreyer reduziu os movimentos de câmara à descrição de uma figuração e de um cenário — como outrora em *Cabiria* — para descrever o tribunal e os juizes, a fogueira e a multidão. Porém quando se encetava o drama, ele o exprimia unicamente por grandes primeiros planos do rosto ou de partes do corpo. O homem tornava-se essencial e como a palavra lhe é indispensável, “a qualidade comovente dos letrados iguala a qualidade plástica das imagens”, como então notava, com certas restrições, Léon Moussinac.

Por um aparente paradoxo, o filme ulterior de Dreyer, *Vampyr* ou *L'Etrange Aventure de David Grey*, que foi falado, deu mais importância aos movimentos da câmara do que às palavras, porque certas condições se impuseram ao realizador, que precisou dirigir, com gastos mínimos, um filme em três versões: inglesa, alemã e francesa. Nenhum dos atores falava perfeitamente essas três línguas e foi preciso limitar o diálogo a algumas frases, exigências essas que comandaram a técnica. *Vampyr* foi uma história de fantasmas, mística e pueril, próxima de *Nosferatu*. Apesar de uma admirável seqüência — um entêrro visto pelo “morto” através de uma janela aberta no caixão — o filme não constituiu um êxito. E o seu total malôgro comercial devolveu Dreyer por dez anos à Dinamarca e à sua profissão de jornalista, sem lhe permitir utilizar os novos recursos que o cinema falado trazia à sua arte.

A evolução de René Clair é tão significativa quanto a de Dreyer: o teatro — o de Labiche — revelou o cineasta a si próprio, apresentando-lhe problemas que só o cinema falado poderia resolver. Aceitando dirigir *Un Chapeau de Paille d'Italie*, o realizador de *Entr'acte* vira no filme principalmente uma louca “corrida-perseguição” semelhante à dos seus queridos filmes de vanguarda. Foi em função desses que, abandonando o pitoresco fácil das crinolinas, então excessivamente em voga, retomou a moda de 1900. O recuo ultrapassava então pouco mais de um quarto de século. Foi uma audácia análoga à de um realizador contemporâneo que se arriscou a utilizar, em 1950, os desusados chapéus em forma de sino e o cabelo “à la garçonnette”.

Clair teve de dar em *Un Chapeau de Paille d'Italie* o equivalente dos diálogos e dos “vaudevilles” (versos cantados e mimados) que eram os principais recursos cômicos de Labiche e Michel. Ao contrário de Dreyer, o realizador esforçou-se por suprimir quase completamente os letrados e encontrou o equivalente das palavras numa série de acessórios ou de mímicas tiradas de Labiche e dos autores franceses de “vaudevilles”: a corneta acústica do tio surdo, as botinas apertadas do pai, o banho de pés em que o marido enganado mergulha maquinalmente os pés depois de enxugá-los... A situação cômica, uma vez apresentada, era bastante clara para que se pudessem dispensar os ditos espirituosos. E não constituía traição a Labiche reduzir esses pequenos burgueses, lançados à busca de um chapéu de palha, a fantoches portadores de acessórios ou de atributos, como as personagens de um bailado.

Uma dança, “A Quadrilha dos Lanceiros”, constituía significativamente o centro do filme. Sua montagem rigorosa foi sincronizada com uma canção antiga e célebre. Sem querer, cantarola-se essa canção quando o filme é projetado sem música; seria impos-

sível a uma orquestra acompanhar essa passagem com um trecho de Lakmé ou da Valquíria. René Clair pudera dispensar as palavras, mas não a música. Entretanto, após êsse êxito — repetido em seguida em menor grau com outra adaptação de Labiche, *Les Deux Timides* — o primeiro filme sonoro de René Clair, *Sous les Toits de Paris*, foi considerado como um manifesto contra o cinema Falado.

No seu início, o cinema 100% falado freqüentemente fotografara o teatro. Os diretores da Broadway haviam sido chamados a Hollywood para aí gravar o repertório teatral. O público ficava hipnotizado pelos diálogos e pelos atores, mas os técnicos criticavam essas tentativas desajeitadas, cortadas em cenas e em atos. Para compensar os elevados direitos autorais exigidos pelos possuidores de patentes, reduzia-se ao mínimo o tempo de filmagem, o que suprimia ainda mais os efeitos de montagem, visto que no início gravavam som e imagens no mesmo filme. Os primeiros aparelhos sonoros eram, por outro lado, imobilizados em pesadas cabines insonoras; o desaparecimento dos “travellings” acabava por fazer retroceder de vinte anos a técnica. *Sous les Toits de Paris* reagiu talvez com excesso contra tais erros.

Para protestar contra a ancilose das câmaras, o filme começou por um longo “travelling” na longa cenografia de estúdio construída por Lasare Meerson, o excelente colaborador habitual de Feyder e Clair. Ao mesmo tempo que a câmara, um refrão cantado em côro afastava-se e aproximava-se num “movimento sonoro” que demonstrava também a sensibilidade dos processos Tobis.

Microfone e câmaras estavam aí associados. Alhures, Clair os dissociava para reagir contra a mania do sincronismo. Quando os heróis eram afastados ou separados do espectador pela porta envidraçada de um botequim, cortavam-lhes a palavra e os seus lábios ficavam mudos. Quebrava-se intencionalmente um bico de gás a fim de mergulhar a tela na obscuridade e poder descrever uma briga unicamente por gritos e ruídos. Aplicando ao som a famosa “elipse” de *A Woman of Paris*, Clair evocava um trem menos pela passagem da fumaça do que pelo chiar da locomotiva e o rolar dos vagões ⁽¹⁾.

Essas inovações foram surpreendentes e admiradas. Tornaram-se com o tempo banais, e sua sistematização parece-nos hoje um pouco ingênua, como também o diálogo, que é mal escrito, sem relêvo, e que os atores dizem mal. O que continua jovem, encantador, sedutor, é a pintura dos arrabaldes, dos camelôs, dos pe-

(1) Entre os filmes franceses que a seguir realizaram as melhores pesquisas de “contraponto sonoro”, é preciso citar *Rapt*, de Kirsanov, cujo êxito não foi tão considerável quanto mereceria por suas pesquisas originais.

quenos ofícios, das casas de cômodos, todo o “populismo” irônico e amável que assegurou ao filme a sua glória mundial.

Sous les Toits de Paris, a princípio desprezado pela cidade que êle canta, foi em breve considerado por Berlim — segundo a publicidade da época — como “o mais belo filme do mundo”. O próprio Japão entusiasmou-se. A simplicidade da ação não exigia que se compreendessem os diálogos e o povo humilde de Paris constituiu para o estrangeiro um exotismo mais fascinante que o já repisado dos “cowboys”. Cantarolava-se por toda parte o refrão que servia de leitmotiv do filme, “Sob os Tetos de Paris”, música de Moretti, envolvente como uma ária dos bailes populares parisienses.

Foi um êrro considerar-se êsse filme como um manifesto contra o cinema falado, pois que em sua obra seguinte, *Le Million* — sobre a qual ainda falaremos — René Clair retomou um tema quase idêntico ao de *Le Chapeau de Paille d'Italie* a fim de poder usar certos meios teatrais de que fôra privado em sua primeira adaptação de Labiche: os ditos espirituosos, um diálogo econômico improvisado porém sólido e até mesmo essas cantigas dançadas que são os “vaudevilles”. Mas essa utilização legítima foi bastante inteligente, não se podendo acusar Clair de fazer teatro filmado, como não se pudera qualificar *Sous les Toits de Paris* de cinema cantado. No entanto, o filme prendia-se ao gênero que provocara o êxito de *The Jazz Singer* e que provocou no estrangeiro o entusiasmo por canções cuja letra não se precisava compreender. Hollywood orientou-se para as operetas e o “music-hall” filmado. Um dos primeiros triunfos dêsse novo gênero foi *Broadway Melody* (Melodia da Broadway), hábilmente dirigido por Harry Beaumont. Julgou-se descobrir nessa fita uma primeira aplicação do contraponto, quando o rosto de uma atriz se entristecia ao ouvir a partida de um automóvel que não era visto. Isso não passava porém de um aproveitamento dos ruídos de bastidores, clássicos no teatro.

O astucioso Lubitsch logo compreendeu que o cinema falado permitia a Hollywood uma volta às operetas européias de êxito. Formando com Maurice Chevalier e Jeannette Mac Donald um par ideal, adaptou *Love Parade*, opereta francesa de Xanrof e Chancel. O filme obteve tal êxito que, segundo se diz, o rei Carol da Romênia adotou o seu refrão como uma espécie de hino nacional dos seus exércitos. Êsse êxito hábil e fácil foi logo repetido por Lubitsch com Monte-Carlo, *The Smiling Lieutenant* (O Tenente Sedutor) (baseado em “Um Sonho de Valsa”), *One Hour with You*, (Uma Hora Contigo), *The Merry Widow* (A Viúva Alegre)... Essas realizações foram muito imitadas e Hollywood ganhou muito dinheiro. Porém a arte com isso não se enriqueceu.

Em *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz), Al Jolson caracterizava-se várias vezes de prêto. Foi essa talvez a circunstância utilizada por King Vidor para persuadir um produtor a realizar um filme com cantores negros autênticos. No cinema, os negros são obrigatoriamente criados ou músicos.

No fundo, Vidor não se afastou das concepções tradicionais de Hollywood: os homens de côr, em seu famoso *Hallelujah!* são todos, como de praxe, pueris, supersticiosos, ingênuos, sensuais criminosos, ignorantes. Os problemas da "segregação" e da quase escravidão não se colocam num filme em que se colhe o algodão cantando e dançando como no "music-hall". Longe de pintar tôda a alma negra, Vidor adota em seu roteiro os preconceitos da Broadway. Soube porém, dentro dos seus limites, utilizar plenamente os dons e as personalidades de um elenco excepcional em que figuravam a sensual Nina Mac Kinney e o nobre Daniel Haynes.

A beleza dos "spirituals", o ritmo quase africano das danças, a plástica perfeita de uma raça comumente reduzida nos filmes à figuração, constituíram para a Europa uma revelação sobretudo evidente nas cenas de exteriores, muito numerosas, pois que Vidor utilizou amplamente as paisagens do sul. Assim é o episódio em que dois homens se perseguem nos pântanos para se matarem. O drama tornou-se nessa passagem mais intenso através de um silêncio pontuado por alguns gritos de pássaros, o farfalhar das fôlhas e o ruído ansioso dos pés afundando na lama.

O domínio da técnica em breve permitiu melhor utilizar a força evocadora dos sons, devolvendo à câmara a sua mobilidade e ao filme a possibilidade de uma montagem complexa. No tempo de *The Jazz Singer*, havia-se gravado o som em disco. A pista sonora fotográfica, derivada das descobertas já antigas de Eugene Lauste, permitiu gravar som e imagens numa mesma faixa, tanto para a reprodução como para a gravação. Já dissemos que neste último caso, os inconvenientes teriam sido mais consideráveis que as vantagens. Para a "filmagem" estabeleceu-se a regra de gravar som e imagens em películas distintas. Mais tarde, a pista sonora foi dissociada no mais das vezes em três faixas: palavras, acompanhamento musical e efeitos sonoros. Fundiu-se tudo, por montagem e sobreimpressão, na pista sonora dos filmes destinados à projeção.

Por não ser mais emparelhada, mas unicamente sincronizada com o dispositivo de gravação, a câmara pôde recobrar sua mobilidade. Um homem de teatro vindo da Broadway, Rouben Mamoulian, foi o primeiro a empregar os recursos dessa técnica em *Applause*. Lewis Milestone fez ainda melhor, adaptando uma peça de êxito de Ben Hecht, *Front Page*, que se desenrolava num cenário único. Achando-se, não obstante, nas condições outrora desejadas

pelo *Kammerspiel*, êle recorreu a soluções análogas e, para quebrar a monotonia plástica de diálogos nervosos e saltitantes, porém intermináveis, organizou uma verdadeira dança da câmara em torno dos atores. Essa inovação criou um lugar comum nos filmes "tagarelas", como o processo análogo que fracionou sistematicamente a decupagem e logo se caracterizou por uma cadência pendular alternando campo e contracampo (processo definido na página 255).

O cinema falado transformava também os estúdios e os métodos de criação, acelerando uma evolução começada alguns anos antes. Por muito tempo, o estúdio fôra uma ampliação do atelier envidraçado de Méliès, em Montreuil, mesmo quando a industrialização impusera em todos os casos a luz artificial. Após 1915, começaram entretanto a construir estúdios sem clarabóias nem tetos de vidro. O som fez desaparecer as últimas vidraças, pois o estúdio teve de tornar-se uma caixa estritamente calafetada e insonorizada. A multiplicação dos "travellings" impunha todavia dispositivos complexos (carros, ascensores, guindastes) servidos por inúmeros maquinistas. O emprêgo da película pancromática modificava a técnica da fotografia, da maquilagem e sobretudo da iluminação. O cinegrafista-chefe tornara-se antes de mais nada aquele que regula as luzes. O som aumentou ainda mais o estado-maior técnico do realizador. Num filme cuidado, cada minuto de espetáculo gravado acabava por necessitar, em média, meio dia de trabalho. Foi por isso necessário preparar minuciosamente o manuscrito dos filmes, a fim de evitar qualquer perda de tempo dispendiosa no decorrer da filmagem.

A escolha do tema — outrora entregue ao realizador — tornou-se em Hollywood um serviço da produção, empregando dezenas de pessoas. A transcrição para linguagem cinematográfica do tema escolhido foi confiada a inúmeros especialistas da adaptação, do tratamento, da decupagem, do diálogo. Seus manuscritos, longamente elaborados, previam antecipadamente todos os pormenores de imagens ou de som, a fim de permitir estabelecer orçamentos e emprêgo de tempo. O cinema falado punha assim fim, de forma quase definitiva, à improvisação que caracterizara o período dos pioneiros. Os homens de negócios esforçavam-se (não raro em vão) por reduzir ao mínimo a parte do acaso.

O cinema falado repercutiu também sobre o volume da produção. Em 1929, Wall Street investira duzentos milhões em filmes de Hollywood. Quatro anos mais tarde, êsse total caía a cento e vinte milhões. Foi preciso reduzir o número de filmes, que baixou de 900 ou mil no tempo do cinema mudo, para quinhentos ou seiscentos com o cinema falado. Diminuiu-se ao mesmo tempo o preço de custo médio das produções, e as grandes companhias, que forneciam um programa por semana, multiplicaram o número

de filmes "B", realizados em pouco tempo, com um pequeno orçamento. Para torná-los aceitáveis pela clientela, foram reintegrados em Blocos, nos quais qualificaram como "o que há de melhor", uma realização de prestígio, cujo custo de produção era avaliado pela publicidade acima de um milhão. Essa prática já se havia estabelecido desde o tempo dos pioneiros na França, Alemanha, Itália e Estados Unidos, porém o cinema falado acentuou o sistema da "locomotiva" arrastando numerosos vagões de "abacaxis", segundo a gíria dos exibidores franceses que traduzia a expressão americana "Block-Booking".

A diminuição do número de filmes americanos foi acompanhada de uma recrudescência da produção nos países em que, no tempo do cinema mudo, eles haviam monopolizado as telas, pois agora o público reclamava atores que falassem a língua do país. Para entrar esse renascimento dos cinemas nacionais (que mais adiante estudaremos), realizaram-se em Hollywood, com atores importados, versões em línguas estrangeiras, e os Estados Unidos começaram a produzir filmes em países (Alemanha, Inglaterra, França etc.) nos quais se chocavam com a barreira crescente das limitações e das quotas. Wall Street conseguiu um grande trunfo quando o domínio da técnica permitiu a um ator falar, pela voz de outro, uma língua por ele ignorada. A dublagem permitiu que se considerasse a reconquista de mercados parcialmente perdidos, e a importação de filmes americanos dublados tornou-se nos tratados de comércio assinados em Washington uma verdadeira cláusula de estilo.

O cinema tornara-se uma questão de estado num país em que Morgan e Rockefeller passam por sustentar cada qual um dos grandes partidos, democrata e republicano, que ocupam alternadamente a Casa Branca. Esses dois grupos financeiros dominaram em todo caso as oito grandes companhias americanas. Warner e Fox tentaram, no início do cinema falado, resistir a essa tutela. Sustentaram longos e custosos processos que terminaram pela vitória dos monopólios. Hollywood gabou-se por algum tempo de escapar à crise: o cinema falado fascinava o público e os desempregados iam buscar esquecimento nas salas escuras. Porém quando seus recursos se esgotaram pelo prolongamento da crise, as cifras dos negócios desmoronaram. As grandes sociedades tiveram de recorrer ao "Chase National Bank" de Rockefeller ou ao "Atlas Corporation" de Morgan. Estes impuseram-lhes reorganizações draconianas que acabaram de colocar a produção sob o controle direto de um punhado de financistas. Veremos mais adiante, no domínio artístico, as consequências de uma evolução que terminou por transformar Hollywood em um feudo de Wall Street.

CAPÍTULO XXII

O CINEMA PRÉ-HITLERIANO

Os últimos anos do cinema Mudo foram para o cinema germânico um período de decadência. "A transformação da cinegrafia alemã para uma arte vilmente comercial", notava então Georges Charensol ⁽¹⁾, "não tardou em acelerar-se a ponto de não vermos, fora uma ou duas fitas de valor, senão produções de extrema mediocridade. Foi então que os diretores alemães começaram a emigrar para a América".

Essa transformação era consequência da inflação. A U.F.A., em dificuldades, assinou com a Paramount e a Metro Goldwyn o acordo Par-Ufa-Met, que pagava dezessete milhões pelo estabelecimento de um controle americano e pelo envio a Hollywood dos melhores cineastas alemães. Uma reorganização sucedeu a esse acordo e fez entrarem no conselho de administração da U.F.A., além de Fritz Thyssen, os principais representantes da indústria pesada alemã. Esta colocou na direção da firma o seu homem de confiança, o conselheiro particular Hugenberg, que cinco anos mais tarde instalara Hitler no poder. Esse político "nacionalista" controlava já o rádio, a indústria editorial, as agências de imprensa e várias centenas de jornais. Com empregados em grande parte americanos, segundo Jacques Feyder, a U.F.A. e suas filiais orientaram sua produção para as operetas militares, os filmes de propaganda "nacionalista" e absurdas comédias mundanas com pretensões internacionais.

De todas as celebridades do período anterior a 1925, somente Fritz Lang permanecia na Alemanha. Mas os seus últimos filmes mudos ficaram muito aquém de *Les Trois Lumières* e *Metropolis*. Nessa época, era possível que não se considerasse como escola o cinema alemão, como também o francês, assim como reduzi-lo a algumas realizações isoladas. Na realidade, uma nova escola ale-

(1) No seu "Panorama du Cinéma", primeira obra a ser consagrada à história da arte cinematográfica (1929).

mã, mais realista que as outras, achava-se em gestação, começando a manifestar-se desde 1925, por três filmes: *Variétés*, *Les Taudis de Berlin*, *La Rue sans Joie*. Porém a ação conjugada de Hugenberg e Hollywood entravou o seu progresso.

Variétés apresentava ainda muitos vínculos com o antigo *Kammerspiel*. Seu realizador, E. A. Dupont, surgira no cinema no fim da guerra, dirigindo inúmeros filmes policiais comerciais antes do seu primeiro êxito, *Baruch*, obra sincera e sensível. Nela empregara inteligentemente a elipse ⁽¹⁾ numa cena em que se via o êxito de um jovem ator exprimir-se, não em seu rosto, mas no do diretor de teatro que o escutava.

Variétés, que foi uma excelente realização, mas não uma obra-prima, muito deveu, segundo parece, ao seu produtor Erich Pommer, e mais ainda ao seu cinegrafista Carl Freund. Este, que acabava de terminar *Le Dernier des Hommes*, parece ter tido um papel predominante na decupagem de uma história banal de acrobatas, ao gosto dinamarquês. Aos recursos do "travelling" juntou-se uma notável fragmentação da montagem. "A objetiva, em contínuo deslocamento, apreendeu a cena, o pormenor, a expressão sob o melhor ângulo... Nunca se vêem vários personagens representando diante da objetiva... Jannings representa tanto de costas como de frente", notava então Léon Moussinac. Todo o filme emprega um processo que permite seguir alternadamente o olhar dos diversos intérpretes: a câmara identifica-se incessantemente com os seus olhos. Assim se aplicou pela primeira vez sistematicamente o processo hoje chamado **campo-contra-campo**.

Além de suas qualidades literárias, a narração valia também por sua simplicidade direta e sincera, e o gosto do pormenor concreto. Embalar uma criança, preparar o café numa espiriteira, eram elementos da psicologia ou do drama cuja naturalidade contrastava com o estetismo expressionista ou os pesados símbolos do *Kammerspiel*. Após êsse filme, depositaram-se grandes esperanças em Dupont, às quais êle não correspondeu. *Variétés* foi, como *Caligari*, para Robert Wiene, um acidente na carreira de um diretor sem real personalidade.

Menos célebre fora da Alemanha que *Variétés*, *Les Taudis de Berlin*, de Gérard Lamprecht, inspirou-se nos desenhos então muito em voga do artista Zille, especialista da vida popular alemã. Um engenheiro, vítima de um erro judiciário, tornava-se operário, vivendo nos bairros pobres, até o momento em que a benevolência de um patrão lhe proporcionava os meios de fazer fortuna. Esse filme, realizado em estúdio, teve importância na medida em que fez in-

(1) Processo que pode ter sido imitado, como se escreveu, de *A Woman of Paris*, mas que já fora empregado, como o notamos, desde 1918, por Feuillade.

tervir pela primeira vez as classes laboriosas, às quais os filmes alemães — como os de outros países — nunca haviam dispensado o seu interesse. Em *La Rue*, por exemplo, Karl Grüne não descrevera os trabalhadores, porém os meios suspeitos.

La Rue sans Joie era o mais notável desses três filmes. G. W. Pabst, o realizador por êle revelado, nascera em Viena, onde vivera a miséria da inflação, descrita de forma comovente e patética no filme. Um gosto evidente pelo melodrama, como a convenção de um final feliz, no qual se via um belo americano salvar a filha de um magistrado reduzida à miséria e à prostituição, prejudica a obra. Porém, como notou Siegfried Kracauer ⁽¹⁾, por oposição ao mundo fechado do expressionismo ou do *Kammerspiel*, *La Rue sans Joie* desembocou na realidade social. Pela primeira vez, viu-se aparecer, num cenário de estúdio influenciado pelo expressionismo, um espetáculo que há dez anos era familiar a toda a Europa central: uma fila de donas de casa andrajosas à porta de um açougue. Uma plêiade de grandes atores: Asta Nielsen, a estreada Greta Garbo, Werner Krauss, Valeska Gert, interpretavam não mais lendas vampírescas ou dramas passionais, fora do mundo e do tempo, mas a ruína e a decadência de uma camada social, um acontecimento bem situado na história européia do após-guerra.

Enquanto Dupont dirigia *Moulin Rouge* nos estúdios ingleses e Gérard Lamprecht, apesar da moda passageira dos seus filmes à moda de Zille, concordava em dirigir filmes históricos, Pabst revelava-se como um dos maiores cineastas alemães, embora nem sempre depois seguindo o caminho aberto pelo seu primeiro êxito. Pareceu orientar-se, por um instante, para os requintes psicológicos. Enfrentou a psicanálise vinte anos antes de Hollywood, em *Les Mystères d'une Ame*, baseado num roteiro bastante pueril de um colaborador próximo do professor Freud. Tentava, alhures, renovar o drama mundano, por meio de certas audácias no seu bem medíocre *Crise*. A sexualidade nêle adquiria, não raro, mais importância que as preocupações sociais, como o demonstrou *La Boite de Pandore*, cujo roteiro condensava de forma um tanto rocambolésca duas peças de Wedekind. O filme era, como *Trois Pages d'un Journal*, a história de uma jovem de "má vida". Apesar do seu gosto pelo melodrama, Pabst introduzia com êsses filmes um estilo direto, nu, objetivo, despojado das miragens expressionistas e dos símbolos do *Kammerspiel*. Seu melhor filme mudo, após *La Rue sans Joie*, foi *Un Amour de Jeanne Ney*, baseado num roteiro de Ehrenburg, e que fez Iris Barry escrever: "Pabst não procura fazer-nos dizer: Como é belo!, mas sim Como é verdadeiro!" Seu

(1) Em seu livro "From Caligari to Hitler", de onde tiramos para êstes capítulos uma infinidade de observações e informações.

verismo inclinava-se então para uma grande simplicidade no cenário, na fotografia e na interpretação. Essa preocupação lhe fez, por exemplo, evitar recorrer a Jannings ou aos atores da escola deste, especialistas na grandiloquência e nas declarações mudas. Preferiu a fascinante Louise Brooks, ardente e inolvidável "modelo vivo". Tudo nesse realizador se subordinava à clareza da narração. Falava-se então, a propósito de Pabst, de Bert Brecht e outros alemães, da escola da Nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*, expressão inventada em 1924 pelo historiador da arte G. Hartlaub).

Nas vésperas do cinema falado, a nova corrente do cinema alemão determinava-se. De *l'Autre Côte de la Rue*, de Leo Mittler, pintava os bairros pobres de Hamburgo, mostrando-os sob o aspecto pungente, apanhado ao vivo e não mais em estúdio. Nessa mesma tendência inscreviam-se os filmes do cinegrafista Phil. Jutzi (*Notre Pain Quotidien* e *L'Enfer des Pauvres*), e as obras hábeis do veterano Joe May, *Le Chant du Prisonnier* e *Asphalte*.

No fim do cinema Mudo, alguns realizadores alemães opuseram a evasão e o heroísmo à corrente da Nova objetividade. Os Nacionalistas cantaram o Grande Frederico. Paul Czinner tentou renovar a comédia mundana e o drama passionai (Nju ou A qui la Faute?).

O alpinismo, outra "solução heróica", foi a especialidade do doutor Arnold Fanck e de sua equipe: o cinegrafista Schneeberger, o ator Luis Trenker e a antiga bailarina Leni Riefenstahl. O sangue-frio dos montanhese, as neves eternas, o amontoamento wagneriano das grandes nuvens constituíram para Fanck temas e motivos que explorou com grande mestria em inúmeros filmes (*Les Joies du Ski*, *Avalanche*, *La Montagne du Destin* etc.). Em seu filme mudo, *L'Enfer Blanc* (ou *L'Enfer du Piz Pallu*), seu colaborador foi Pabst, que se dedicou por uma vez ao filme de montanha.

A revolução do cinema Falado teve para o cinema alemão felizes conseqüências. A primeira foi de devolver a Berlim a maior parte dos realizadores ou atores emigrados, cujo sotaque ou desconhecimento do inglês os tornava inutilizáveis em Hollywood. Renunciando a produzir em seu próprio território versões européias, os Estados Unidos produziam, em Berlim, filmes falados em alemão, inglês ou francês. Esse método era menos econômico que a dublagem, porém a presença de astros populares garantia aos filmes bons resultados financeiros. Filmavam-se com eles as cenas principais, o roteiro, os cenários e alguns episódios de grande figuração, comuns a todas as versões. Berlim, ao contrário de Hollywood, foi fiel às versões múltiplas, as quais, após 1933 e até o fim do nazismo, serviram ao doutor Goebbels para disfarçar a verdadeira origem de seus filmes destinados aos mercados estrangeiros.

Tanto nos Estados Unidos como na Alemanha, o cinema Falado foi a princípio empregado para realizar luxuosas operetas, cujo especialista foi o produtor Erich Pommer. Nesse gênero comercial, Berlim, continuando as tradições vienenses, soube fazer concorrência a Hollywood. *Le Chemin du Paradis*, do vienense Wilhelm Thiele, introduzia as canções e a dança na vida cotidiana. Erik Charell, com *Le Congrès s'Amuse* (O Congresso se Diverte), condimentou de erotismo sádico reconstituições "históricas" e estribilhos vienenses. Esses dois filmes contribuíram para fixar o estilo UFA, para as comédias musicais (ou não), com os seus roteiros artificiais, seus efeitos estereotipados e sua animação freqüentemente vulgar. Em *Le Chemin du Paradis* (O Caminho do Paraíso), para recuperar a fortuna (e o amor), era bastante a três rapazes empregarem-se num posto de gasolina. A evolução de crise alemã foi menos amável. Ela se desencadeou a partir de 1928 num país apenas refeito dos abalos da inflação. No momento em que *Le Chemin du Paradis* causava celeuma nas telas de Berlim, o país contava já três milhões de desempregados. A crise econômica era acompanhada de uma crise política permanente. Nas eleições do Reichstag houve mais de seis milhões de votos nazistas e quatro milhões e quinhentos mil votos comunistas. A Alemanha pareceu hesitar algum tempo entre o fascismo e a revolução.

Alguns cineastas passaram de um extremo ao outro. *La Lumière Bleue*, filme de montanha admiravelmente fotografado por Schneeberger, coroamento e remate final do gênero criado pelo doutor Fanck, obra do crítico de extrema-esquerda Bela Balazs, teve como estrêla a ambiciosa e hábil Leni Riefenstahl, futura egéria do Führer, ainda hesitante no caminho a tomar.

Os sobressaltos sociais mal deixavam os homens refugiar-se na torre de marfim das grandes altitudes. A necessidade da escolha, já evidente no fim do cinema Mudo, precisou-se.

O primeiro filme falado de Pabst, *Quatre de l'Infanterie*, foi uma violenta denúncia dessa guerra que os nazistas solicitavam como uma heróica redenção. As botas dos cadáveres e das futuras vítimas, a lama pantanosa das trincheiras, as dramáticas cenas de hospital, os gritos de dor ou de horror, os massacres, a loucura, foram descritos com uma acentuada insistência que visou menos as causas da guerra que a sua estupidez e incoerência. Pabst conservava nesse grande grito de horror o seu gosto descritivo, a nova objetividade — que caracterizara suas obras anteriores. Essa aparente imparcialidade talvez tenha preservado o filme das violentas manifestações nazistas que fizeram, na mesma época, proibir na Alemanha o generoso filme americano de Lewis Milestone: *All Quiet on the Western Front* (Nada de Novo na Frente Ocidental), adaptação do célebre romance de guerra do escritor Remarque.

L'Opera de Quat'Sous (A Ópera de Três Vinténs) foi realizado por Pabst em versão alemã e francesa por conta de uma sociedade americana, e baseado num grande êxito do teatro alemão anterior à guerra: "Dreigroschenoper", livre adaptação de uma antiga peça inglesa, feita pelo escritor comunista Bert Brecht. O filme popularizou seus refrãos e a excelente música de Kurt Weil. O enredo, irônico e leve, mostrava numa fantasista Londres de 1900, a confraternização dos delinquentes com a polícia. Os policiais e os ladrões eram colocados ironicamente em pé de igualdade, e a pompa da coroação real chocava-se com o cortejo trágico dos sem-trabalho. Esse episódio assumia um sentido particular num país em que os desempregados totais, cujo número se elevava então a cerca de dez milhões, encontravam-se em cada esquina. Nesse filme, Pabst parecia abandonar a sua "objetividade" e tomar partido, sob a ironia de um divertimento requintado e ordenado como um balé, pelo claro-escuro das belas fotografias.

La Tragédie de la Mine (A Tragédia da Mina) fez menos concessões às preocupações formais, sendo, como **Quatre de l'Infanterie**, dominado pelo pacifismo. Ocorria uma catástrofe numa mina francesa, e os mineiros alemães salvavam os seus camaradas franceses, quebrando simbolicamente a grade-fronteira de 1919. Esse apelo à solidariedade internacional dos trabalhadores ultrapassava a política de entendimento franco-alemão inaugurada em Locarno.

Porém, se a descrição dos meios proletários significava para Pabst certa evolução, as suas conclusões permaneciam ambíguas. O símbolo da grade, por exemplo, podia ser interpretado como o desejo de que se suprimissem as fronteiras entre os operários ou como um sustentáculo de certas reivindicações nacionalistas sobre a Alsácia-Lorena. E deixando de precisar a sua posição nos seus filmes, logo que a ameaça hitlerista se firmou, Pabst abandonou a atualidade para dirigir uma nova versão do livro de grande tiragem de Pierre Benoit, **L'Atlantide** (Atlântida).

Fritz Lang, o esteta, o requintado, o amante das belas fotografias e dos cenários grandiosos, após as suas viagens ao passado e ao futuro, voltou, pelo contrário, à época contemporânea com o seu primeiro filme falado, **Le Maudit** ("M"), inspirado nos crimes de grande repercussão do Vampiro de Dusseldorf.

Lang quisera denominar a sua obra **Les Assassins sont Parmi Nous** (Os Assassinos estão entre nós). O seu produtor recebeu, disse ele, um emissário do partido nazista, que iria dar ao Führer onze milhões de votos nas eleições presidenciais, o qual lhe fez saber que o filme seria boicotado caso se apresentasse sob esse título, injurioso para os alemães. Fritz Lang cedeu. Seu filme, no entanto, nada tinha a ver com política, apresentando o crime como uma

psicose sexual e individual. Foi sobretudo notável pela perfeita arte com que o realizador uniu, em contraponto, as imagens, os sons e os pormenores simbólicos, os gritos de uma mãe tresloucada numa loja vazia, a marcha fúnebre assobiada pelo assassino, o obsessivo balão de ar representando a criança morta... Como fundo, Lang colocava o tema que dominou toda a sua obra sonora: o da culpabilidade. Seu criminoso era condenado pela malta que ele desonrava, mas esse solitário acuado, comovente e inquietantemente interpretado por Peter Lorre, aparecia mais como uma vítima que como um carrasco.

A malta, justiceira em **Le Maudit**, voltava a ser criminosa em **Le Testament du Docteur Mabuse**, no qual as peripécias policiais e as referências a um filme antigo constituíam, em certa medida, alibis. Fritz Lang deveria declarar, nos Estados Unidos durante a guerra, que essa história de um bandido louco, subornando o diretor do asilo e dirigindo sua quadrilha do fundo de uma cela, estigmatizava "o terrorismo hitlerista, as palavras de ordem e as doutrinas do III Reich, as teorias nazistas sobre a destruição deliberada de tudo o que é útil ao povo". De fato, o doutor Goebbels proibiu Mabuse. Porém essa interpretação tardia é contestável. Thea von Harbou fora a roteirista do filme. Achava-se já inscrita no partido nazista. Deveria, logo depois, divorciar-se de Fritz Lang, denunciado como não ariano, tornando-se uma das cineastas de relêvo do III Reich.

No início do cinema Falado, Sternberg postara-se ao lado de Pabst e Lang, apoiando o renascimento do cinema alemão. O seu **L'Ange Bleu** (O Anjo Azul) foi a adaptação de um romance de Heinrich Mann, a história de um professor de colégio (Jannings), decaído devido ao casamento com uma cantora de cabaré (Marlene Dietrich). Seria preciso solicitar essa obra para nela descobrir a imagem da decadência de certas camadas sociais burguesas alemãs, que forneciam ao nazismo uma parte de suas tropas. O romance adaptado situava-se, aliás, em 1905, época da onipotência do filisteu guilhermino. Pois Sternberg refugiava-se no mundo fechado do **Kammerspiel**, do qual o seu filme era o remate, e cujos símbolos insistentes ele utilizava. Tal como o palhaço inoportuno que, por ocasião do primeiro encontro dos heróis, profetiza, por sua presença, que o professor se tornará um fantoche gagá.

Jannings em **L'Ange Bleu** expressou a decrepitude, arrotou, es-carrou e, no mais belo estilo "Ri, Palhaço" deixou que lhe quebrassem ovos na cara, repetindo um comatoso "cocorocó". Seu cabotinismo, tal como o de seus imitadores, como por exemplo Heinrich George, foi uma praga do cinema alemão. Sternberg soube em parte esconder a ênfase desse monstro sagrado por trás do talento sùbi-

verismo inclinava-se então para uma grande simplicidade no cenário, na fotografia e na interpretação. Essa preocupação lhe fez, por exemplo, evitar recorrer a Jannings ou aos atores da escola dêste, especialistas na grandiloquência e nas declarações mudas. Preferiu a fascinante Louise Brooks, ardente e inolvidável "modelo vivo". Tudo nesse realizador se subordinava à clareza da narração. Falava-se então, a propósito de Pabst, de Bert Brecht e outros alemães, da escola da Nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*, expressão inventada em 1924 pelo historiador da arte G. Hartlaub).

Nas vésperas do cinema falado, a nova corrente do cinema alemão determinava-se. De *l'Autre Côté de la Rue*, de Leo Mittler, pintava os bairros pobres de Hamburgo, mostrando-os sob o aspecto pungente, apanhado ao vivo e não mais em estúdio. Nessa mesma tendência inscreviam-se os filmes do cinegrafista Phil. Jutzi (*Notre Pain Quotidien* e *L'Enfer des Pauvres*), e as obras hábeis do veterano Joe May, *Le Chant du Prisonnier* e *Asphalte*.

No fim do cinema Mudo, alguns realizadores alemães opuseram a evasão e o heroísmo à corrente da Nova objetividade. Os Nacionalistas cantaram o Grande Frederico, Paul Czinner tentou renovar a comédia mundana e o drama passionai (Nju ou *A qui la Faute?*).

O alpinismo, outra "solução heróica", foi a especialidade do doutor Arnold Fanck e de sua equipe: o cinegrafista Schneeberger, o ator Luis Trenker e a antiga bailarina Leni Riefenstahl. O sangüefrio dos montanhese, as neves eternas, o amontoamento wagneriano das grandes nuvens constituíram para Fanck temas e motivos que explorou com grande mestria em inúmeros filmes (*Les Joies du Ski*, *Avalanche*, *La Montagne du Destin* etc.). Em seu filme mudo, *L'Enfer Blanc* (ou *L'Enfer du Piz Pallu*), seu colaborador foi Pabst, que se dedicou por uma vez ao filme de montanha.

A revolução do cinema Falado teve para o cinema alemão felizes conseqüências. A primeira foi de devolver a Berlim a maior parte dos realizadores ou atores emigrados, cujo sotaque ou desconhecimento do inglês os tornava inutilizáveis em Hollywood. Renunciando a produzir em seu próprio território versões européias, os Estados Unidos produziam, em Berlim, filmes falados em alemão, inglês ou francês. Esse método era menos econômico que a dublagem, porém a presença de astros populares garantia aos filmes bons resultados financeiros. Filmavam-se com eles as cenas principais, o roteiro, os cenários e alguns episódios de grande figuração, comuns a tôdas as versões. Berlim, ao contrário de Hollywood, foi fiel às versões múltiplas, as quais, após 1933 e até o fim do nazismo, serviram ao doutor Goebbels para disfarçar a verdadeira origem de seus filmes destinados aos mercados estrangeiros.

Tanto nos Estados Unidos como na Alemanha, o cinema Falado foi a princípio empregado para realizar luxuosas operetas, cujo especialista foi o produtor Erich Pommer. Nesse gênero comercial, Berlim, continuando as tradições vienenses, soube fazer concorrência a Hollywood. *Le Chemin du Paradis*, do vienense Wilhelm Thiele, introduzia as canções e a dança na vida cotidiana. Erik Charell, com *Le Congrès s'Amuse* (*O Congresso se Diverte*), condimentou de erotismo sádico reconstruições "históricas" e estribilhos vienenses. Esses dois filmes contribuíram para fixar o estilo UFA, para as comédias musicais (ou não), com os seus roteiros artificiais, seus efeitos estereotipados e sua animação freqüentemente vulgar. Em *Le Chemin du Paradis* (*O Caminho do Paraíso*), para recuperar a fortuna (e o amor), era bastante a três rapazes empregarem-se num posto de gasolina. A evolução de crise alemã foi menos amável. Ela se desencadeara a partir de 1928 num país apenas refeito dos abalos da inflação. No momento em que *Le Chemin du Paradis* causava celeuma nas telas de Berlim, o país contava já três milhões de desempregados. A crise econômica era acompanhada de uma crise política permanente. Nas eleições do Reichstag houve mais de seis milhões de votos nazistas e quatro milhões e quinhentos mil votos comunistas. A Alemanha pareceu hesitar algum tempo entre o fascismo e a revolução.

Alguns cineastas passaram de um extremo ao outro. *La Lumière Bleue*, filme de montanha admiravelmente fotografado por Schneeberger, coroamento e remate final do gênero criado pelo doutor Fanck, obra do crítico de extrema-esquerda Bela Balazs, teve como estrêla a ambiciosa e hábil Leni Riefenstahl, futura egéria do Führer, ainda hesitante no caminho a tomar.

Os sobressaltos sociais mal deixavam os homens refugiar-se na torre de marfim das grandes altitudes. A necessidade da escolha, já evidente no fim do cinema Mudo, precisou-se.

O primeiro filme falado de Pabst, *Quatre de l'Infanterie*, foi uma violenta denúncia dessa guerra que os nazistas solicitavam como uma heróica redenção. As botas dos cadáveres e das futuras vítimas, a lama pantanosa das trincheiras, as dramáticas cenas de hospital, os gritos de dor ou de horror, os massacres, a loucura, foram descritos com uma acentuada insistência que visou menos as causas da guerra que a sua estupidez e incoerência. Pabst conservava nesse grande grito de horror o seu gosto descritivo, a nova objetividade — que caracterizara suas obras anteriores. Essa aparente imparcialidade talvez tenha preservado o filme das violentas manifestações nazistas que fizeram, na mesma época, proibir na Alemanha o generoso filme americano de Lewis Milestone: *All Quiet on the Western Front* (*Nada de Novo na Frente Ocidental*), adaptação do célebre romance de guerra do escritor Remarque.

L'Opera de Quat'Sous (A Ópera de Três Vinténs) foi realizado por Pabst em versão alemã e francesa por conta de uma sociedade americana, e baseado num grande êxito do teatro alemão anterior à guerra: "Dreigroschenoper", livre adaptação de uma antiga peça inglesa, feita pelo escritor comunista Bert Brecht. O filme popularizou seus refrãos e a excelente música de Kurt Weil. O enredo, irônico e leve, mostrava numa fantasista Londres de 1900, a confraternização dos delinquentes com a polícia. Os policiais e os ladrões eram colocados ironicamente em pé de igualdade, e a pompa da coroação real chocava-se com o cortejo trágico dos sem-trabalho. Esse episódio assumia um sentido particular num país em que os desempregados totais, cujo número se elevava então a cerca de dez milhões, encontravam-se em cada esquina. Nesse filme, Pabst parecia abandonar a sua "objetividade" e tomar partido, sob a ironia de um divertimento requintado e ordenado como um balé, pelo claro-escuro das belas fotografias.

La Tragédie de la Mine (A Tragédia da Mina) fez menos concessões às preocupações formais, sendo, como **Quatre de l'Infanterie**, dominado pelo pacifismo. Ocorria uma catástrofe numa mina francesa, e os mineiros alemães salvavam os seus camaradas franceses, quebrando simbolicamente a grade-fronteira de 1919. Esse apelo à solidariedade internacional dos trabalhadores ultrapassava a política de entendimento franco-alemão inaugurada em Locarno.

Porém, se a descrição dos meios proletários significava para Pabst certa evolução, as suas conclusões permaneciam ambíguas. O símbolo da grade, por exemplo, podia ser interpretado como o desejo de que se suprimissem as fronteiras entre os operários ou como um sustentáculo de certas reivindicações nacionalistas sobre a Alsácia-Lorena. E deixando de precisar a sua posição nos seus filmes, logo que a ameaça hitlerista se firmou, Pabst abandonou a atualidade para dirigir uma nova versão do livro de grande tiragem de Pierre Benoit, **L'Atlantide** (Atlântida).

Fritz Lang, o esteta, o requintado, o amante das belas fotografias e dos cenários grandiosos, após as suas viagens ao passado e ao futuro, voltou, pelo contrário, à época contemporânea com o seu primeiro filme falado, **Le Maudit** ("M"), inspirado nos crimes de grande repercussão do Vampiro de Dusseldorf.

Lang quisera denominar a sua obra **Les Assassins sont Parmi Nous** (Os Assassinos estão entre nós). O seu produtor recebeu, disse ele, um emissário do partido nazista, que iria dar ao Führer onze milhões de votos nas eleições presidenciais, o qual lhe fez saber que o filme seria boicotado caso se apresentasse sob esse título, injurioso para os alemães. Fritz Lang cedeu. Seu filme, no entanto, nada tinha a ver com política, apresentando o crime como uma

psicose sexual e individual. Foi sobretudo notável pela perfeita arte com que o realizador uniu, em contraponto, as imagens, os sons e os pormenores simbólicos, os gritos de uma mãe tresloucada numa loja vazia, a marcha fúnebre assobiada pelo assassino, o obsessivo balão de ar representando a criança morta... Como fundo, Lang colocava o tema que dominou toda a sua obra sonora: o da culpabilidade. Seu criminoso era condenado pela malta que ele desonrava, mas esse solitário acuado, comovente e inquietantemente interpretado por Peter Lorre, aparecia mais como uma vítima que como um carrasco.

A malta, justiceira em **Le Maudit**, voltava a ser criminosa em **Le Testament du Docteur Mabuse**, no qual as peripécias policiais e as referências a um filme antigo constituíam, em certa medida, alibis. Fritz Lang deveria declarar, nos Estados Unidos durante a guerra, que essa história de um bandido louco, subornando o diretor do asilo e dirigindo sua quadrilha do fundo de uma cela, estigmatizava "o terrorismo hitlerista, as palavras de ordem e as doutrinas do III Reich, as teorias nazistas sobre a destruição deliberada de tudo o que é útil ao povo". De fato, o doutor Goebbels proibiu Mabuse. Porém essa interpretação tardia é contestável. Thea von Harbou fora a roteirista do filme. Achava-se já inscrita no partido nazista. Deveria, logo depois, divorciar-se de Fritz Lang, denunciado como não ariano, tornando-se uma das cineastas de relêvo do III Reich.

No início do cinema Falado, Sternberg postara-se ao lado de Pabst e Lang, apoiando o renascimento do cinema alemão. O seu **L'Ange Bleu** (O Anjo Azul) foi a adaptação de um romance de Heinrich Mann, a história de um professor de colégio (Jannings), decaído devido ao casamento com uma cantora de cabaré (Marlene Dietrich). Seria preciso solicitar essa obra para nela descobrir a imagem da decadência de certas camadas sociais burguesas alemãs, que forneciam ao nazismo uma parte de suas tropas. O romance adaptado situava-se, aliás, em 1905, época da onipotência do filisteu guilhermino. Pois Sternberg refugiava-se no mundo fechado do **Kammerspiel**, do qual o seu filme era o remate, e cujos símbolos insistentes ele utilizava. Tal como o palhaço inoportuno que, por ocasião do primeiro encontro dos heróis, profetiza, por sua presença, que o professor se tornará um fantoche gagá.

Jannings em **L'Ange Bleu** expressou a decrepitude, arrotou, es-carrou e, no mais belo estilo "Ri, Palhaço" deixou que lhe quebrassem ovos na cara, repetindo um comatoso "cocoroco". Seu cabotinismo, tal como o de seus imitadores, como por exemplo Heinrich George, foi uma praga do cinema alemão. Sternberg soube em parte esconder a ênfase desse monstro sagrado por trás do talento sùbi-

verismo inclinava-se então para uma grande simplicidade no cenário, na fotografia e na interpretação. Essa preocupação lhe fez, por exemplo, evitar recorrer a Jannings ou aos atores da escola dèste, especialistas na grandiloquência e nas declarações mudas. Preferiu a fascinante Louise Brooks, ardente e inolvidável "modelo vivo". Tudo nesse realizador se subordinava à clareza da narração. Falava-se então, a propósito de Pabst, de Bert Brecht e outros alemães, da escola da Nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*, expressão inventada em 1924 pelo historiador da arte G. Hartlaub).

Nas vésperas do cinema falado, a nova corrente do cinema alemão determinava-se. De *L'Autre Côte de la Rue*, de Leo Mittler, pintava os bairros pobres de Hamburgo, mostrando-os sob o aspecto pungente, apanhado ao vivo e não mais em estúdio. Nessa mesma tendência inscreviam-se os filmes do cinegrafista Phil. Jutzi (*Notre Pain Quotidien* e *L'Enfer des Pauvres*), e as obras hábeis do veterano Joe May, *Le Chant du Prisonnier* e *Asphalte*.

No fim do cinema Mudo, alguns realizadores alemães opuseram a evasão e o heroísmo à corrente da Nova objetividade. Os Nacionalistas cantaram o Grande Frederico. Paul Czinner tentou renovar a comédia mundana e o drama passional (*Nju* ou *A qui la Faute?*).

O alpinismo, outra "solução heróica", foi a especialidade do doutor Arnold Fanck e de sua equipe: o cinegrafista Schneeberger, o ator Luis Trenker e a antiga bailarina Leni Riefenstahl. O sangue-frio dos montanheseiros, as neves eternas, o amontoamento wagneriano das grandes nuvens constituíram para Franck temas e motivos que explorou com grande mestria em inúmeros filmes (*Les Joies du Ski*, *Avalanche*, *La Montagne du Destin* etc.). Em seu filme mudo, *L'Enfer Blanc* (ou *L'Enfer du Piz Pallu*), seu colaborador foi Pabst, que se dedicou por uma vez ao filme de montanha.

A revolução do cinema Falado teve para o cinema alemão felizes conseqüências. A primeira foi de devolver a Berlim a maior parte dos realizadores ou atores emigrados, cujo sotaque ou desconhecimento do inglês os tornava inutilizáveis em Hollywood. Renunciando a produzir em seu próprio território versões européias, os Estados Unidos produziam, em Berlim, filmes falados em alemão, inglês ou francês. Esse método era menos econômico que a dublagem, porém a presença de astros populares garantia aos filmes bons resultados financeiros. Filmavam-se com eles as cenas principais, o roteiro, os cenários e alguns episódios de grande figuração, comuns a todas as versões. Berlim, ao contrário de Hollywood, foi fiel às versões múltiplas, as quais, após 1933 e até o fim do nazismo, serviram ao doutor Goebbels para disfarçar a verdadeira origem de seus filmes destinados aos mercados estrangeiros.

Tanto nos Estados Unidos como na Alemanha, o cinema Falado foi a princípio empregado para realizar luxuosas operetas, cujo especialista foi o produtor Erich Pommer. Nesse gênero comercial, Berlim, continuando as tradições vienenses, soube fazer concorrência a Hollywood. *Le Chemin du Paradis*, do vienense Wilhelm Thiele, introduzia as canções e a dança na vida cotidiana. Erik Charell, com *Le Congrès s'Amuse* (*O Congresso se Diverte*), condimentou de erotismo sádico reconstituições "históricas" e estribilhos vienenses. Esses dois filmes contribuíram para fixar o estilo UFA, para as comédias musicais (ou não), com os seus roteiros artificiais, seus efeitos estereotipados e sua animação frequentemente vulgar. Em *Le Chemin du Paradis* (*O Caminho do Paraíso*), para recuperar a fortuna (e o amor), era bastante a três rapazes empregarem-se num pôsto de gasolina. A evolução de crise alemã foi menos amável. Ela se desencadeou a partir de 1928 num país apenas refeito dos abalos da inflação. No momento em que *Le Chemin du Paradis* causava celeuma nas telas de Berlim, o país contava já três milhões de desempregados. A crise econômica era acompanhada de uma crise política permanente. Nas eleições do Reichstag houve mais de seis milhões de votos nazistas e quatro milhões e quinhentos mil votos comunistas. A Alemanha pareceu hesitar algum tempo entre o fascismo e a revolução.

Alguns cineastas passaram de um extremo ao outro. *La Lumière Bleue*, filme de montanha admiravelmente fotografado por Schneeberger, coroamento e remate final do gênero criado pelo doutor Fanck, obra do crítico de extrema-esquerda Bela Balazs, teve como estrêla a ambiciosa e hábil Leni Riefenstahl, futura egéria do Führer, ainda hesitante no caminho a tomar.

Os sobressaltos sociais mal deixavam os homens refugiar-se na torre de marfim das grandes altitudes. A necessidade da escolha, já evidente no fim do cinema Mudo, precisou-se.

O primeiro filme falado de Pabst, *Quatre de l'Infanterie*, foi uma violenta denúncia dessa guerra que os nazistas solicitavam como uma heróica redenção. As botas dos cadáveres e das futuras vítimas, a lama pantanosa das trincheiras, as dramáticas cenas de hospital, os gritos de dor ou de horror, os massacres, a loucura, foram descritos com uma acentuada insistência que visou menos as causas da guerra que a sua estupidez e incoerência. Pabst conservava nesse grande grito de horror o seu gosto descritivo, a nova objetividade — que caracterizara suas obras anteriores. Essa aparente imparcialidade talvez tenha preservado o filme das violentas manifestações nazistas que fizeram, na mesma época, proibir na Alemanha o generoso filme americano de Lewis Milestone: *All Quiet on the Western Front* (*Nada de Novo na Frente Ocidental*), adaptação do célebre romance de guerra do escritor Remarque.

L'Opera de Quat'Sous (A Ópera de Três Vinténs) foi realizado por Pabst em versão alemã e francesa por conta de uma sociedade americana, e baseado num grande êxito do teatro alemão anterior à guerra: "Dreigroschenoper", livre adaptação de uma antiga peça inglesa, feita pelo escritor comunista Bert Brecht. O filme popularizou seus refrãos e a excelente música de Kurt Weill. O enredo, irônico e leve, mostrava numa fantasista Londres de 1900, a confraternização dos delinquentes com a polícia. Os policiais e os ladrões eram colocados ironicamente em pé de igualdade, e a pompa da coroação real chocava-se com o cortejo trágico dos sem-trabalho. Esse episódio assumia um sentido particular num país em que os desempregados totais, cujo número se elevava então a cerca de dez milhões, encontravam-se em cada esquina. Nesse filme, Pabst parecia abandonar a sua "objetividade" e tomar partido, sob a ironia de um divertimento requintado e ordenado como um balé, pelo claro-escuro das belas fotografias.

La Tragédie de la Mine (A Tragédia da Mina) fez menos concessões às preocupações formais, sendo, como **Quatre de l'Infanterie**, dominado pelo pacifismo. Ocorria uma catástrofe numa mina francesa, e os mineiros alemães salvavam os seus camaradas franceses, quebrando simbolicamente a grade-fronteira de 1919. Esse apelo à solidariedade internacional dos trabalhadores ultrapassava a política de entendimento franco-alemão inaugurada em Locarno.

Porém, se a descrição dos meios proletários significava para Pabst certa evolução, as suas conclusões permaneciam ambíguas. O símbolo da grade, por exemplo, podia ser interpretado como o desejo de que se suprimissem as fronteiras entre os operários ou como um sustentáculo de certas reivindicações nacionalistas sobre a Alsácia-Lorena. E deixando de precisar a sua posição nos seus filmes, logo que a ameaça hitlerista se firmou, Pabst abandonou a atualidade para dirigir uma nova versão do livro de grande tiragem de Pierre Benoit, **L'Atlantide** (Atlântida).

Fritz Lang, o esteta, o requintado, o amante das belas fotografias e dos cenários grandiosos, após as suas viagens ao passado e ao futuro, voltou, pelo contrário, à época contemporânea com o seu primeiro filme falado, **Le Maudit** ("M"), inspirado nos crimes de grande repercussão do Vampiro de Dusseldorf.

Lang quisera denominar a sua obra **Les Assassins sont Parmi Nous** (Os Assassinos estão entre nós). O seu produtor recebeu, disse ele, um emissário do partido nazista, que iria dar ao Führer onze milhões de votos nas eleições presidenciais, o qual lhe fez saber que o filme seria boicotado caso se apresentasse sob esse título, injurioso para os alemães. Fritz Lang cedeu. Seu filme, no entanto, nada tinha a ver com política, apresentando o crime como uma

psicose sexual e individual. Foi sobretudo notável pela perfeita arte com que o realizador uniu, em contraponto, as imagens, os sons e os pormenores simbólicos, os gritos de uma mãe tresloucada numa loja vazia, a marcha fúnebre assobiada pelo assassino, o obsessivo balão de ar representando a criança morta... Como fundo, Lang colocava o tema que dominou toda a sua obra sonora: o da culpabilidade. Seu criminoso era condenado pela malta que ele desonorava, mas esse solitário acuado, comovente e inquietantemente interpretado por Peter Lorre, aparecia mais como uma vítima que como um carrasco.

A malta, justiceira em **Le Maudit**, voltava a ser criminosa em **Le Testament du Docteur Mabuse**, no qual as peripécias policiais e as referências a um filme antigo constituíam, em certa medida, alibis. Fritz Lang deveria declarar, nos Estados Unidos durante a guerra, que essa história de um bandido louco, subornando o diretor do asilo e dirigindo sua quadrilha do fundo de uma cela, estigmatizava "o terrorismo hitlerista, as palavras de ordem e as doutrinas do III Reich, as teorias nazistas sobre a destruição deliberada de tudo o que é útil ao povo". De fato, o doutor Goebbels proibiu Mabuse. Porém essa interpretação tardia é contestável. Thea von Harbou fora a roteirista do filme. Achava-se já inscrita no partido nazista. Deveria, logo depois, divorciar-se de Fritz Lang, denunciado como não ariano, tornando-se uma das cineastas de relêvo do III Reich.

No início do cinema Falado, Sternberg postara-se ao lado de Pabst e Lang, apoiando o renascimento do cinema alemão. O seu **L'Ange Bleu** (O Anjo Azul) foi a adaptação de um romance de Heinrich Mann, a história de um professor de colégio (Jannings), decaído devido ao casamento com uma cantora de cabaré (Marlene Dietrich). Seria preciso solicitar essa obra para nela descobrir a imagem da decadência de certas camadas sociais burguesas alemãs, que forneciam ao nazismo uma parte de suas tropas. O romance adaptado situava-se, aliás, em 1905, época da onipotência do filisteu guilhermino. Pois Sternberg refugiava-se no mundo fechado do **Kammerspiel**, do qual o seu filme era o remate, e cujos símbolos insistentes ele utilizava. Tal como o palhaço inoportuno que, por ocasião do primeiro encontro dos heróis, profetiza, por sua presença, que o professor se tornará um fantoche gagá.

Jannings em **L'Ange Bleu** expressou a decrepitude, arrotou, es-carrou e, no mais belo estilo "Ri, Palhaço" deixou que lhe quebrassem ovos na cara, repetindo um comatoso "cocorocó". Seu cabotinismo, tal como o de seus imitadores, como por exemplo Heinrich George, foi uma praga do cinema alemão. Sternberg soube em parte esconder a ênfase desse monstro sagrado por trás do talento sùbi-

tamente revelado de Marlene Dietrich, pequena atriz que há dez anos prosseguia uma obscura carreira.

Nos Estados Unidos, o realizador vira no revólver do gangster-super-homem um desafio à abjeção do mundo. Na Alemanha, opunha à decadência pequeno-burguesa do professor Unrath uma super-fêmea triunfante, transbordante de sexualidade animal, por ele acentuada ao envolver-lhe as admiráveis coxas num sábio jôgo de ligas e rendas pretas. Ele impôs também ao mundo a sua voz rouca e insinuante. Aperfeiçoou esse novo tipo de "vamp", levando sua criatura aos Estados Unidos para com ela empreender uma fabricação requintada, bastante semelhante à do sábio louco de Metropolis, que construíra um andróide...

A sexualidade turva tinha também o seu lugar numa realização quase contemporânea de *L'Ange Bleu: Jeunes Filles en Uniforme* (Senhoritas de Uniforme), que se passava no mundo fechado de um rígido colégio interno prussiano. Porém o filme de Leontine Sagan, direto e sincero, ultrapassava amplamente a psicologia individual. Foi, de certa forma, a revolta da feminilidade e da juventude contra a rigidez inumana do militarismo reclamado pelo nazismo. A espontaneidade de sentimento, a emoção, um estilo quase autobiográfico fizeram do filme uma obra excepcional.

Emile et les Détectives, de Gerard Lamprecht, não teve, apesar da naturalidade dos rapazinhos que o interpretavam, a mesma autenticidade e o mesmo valor. A perseguição de um ladrão por um bando infantil nas ruas de Berlim não revelou as habitações miseráveis da cidade, porém teve calor e encanto.

É preciso reservar um lugar especial a *Kuhle Wampe* (Ventres Gelados), realizado por Dudow, sobre um roteiro de Bert Brecht e Ernst Ottwald e música de Hans Eisler. Esse filme foi o único a reivindicar o antifascismo, sendo proibido por insulto ao presidente Hindenburgo e à religião. Pintava a vida dos jovens desempregados berlineses em seus casebres e a sua tentativa de fundar um campo cooperativo no subúrbio. Uma grande festa esportiva de trabalhadores coroava o filme, terminado por uma discussão entre as diversas tendências da juventude alemã da época: nazistas, socialistas, nacionalistas, comunistas...

No momento em que von Papen proibia *Kuhle Wampe*, o cinema alemão, após a brilhante explosão dos primeiros anos do cinema falado, ia-se entorpecendo à medida que a sombra marrom se espessava a cada escrutínio do Reichstag. Quando este ardeu, a emigração já começara. Pabst, Fritz Lang, Pommer estabeleceram-se na França. Esses dois últimos aí produziram *Liliom*, feérica adaptação da célebre peça do húngaro Molnar, que não foi uma das melhores obras de Lang. Depois, partiram para Hollywood.

Pabst fez uma breve estada nos Estados Unidos para uma adaptação de Bromfield, *Un Héros Moderne*, cujo fracasso foi completo. Até 1939, quando aceitou a proposta de Hitler para voltar à Alemanha, Pabst fez vários filmes na França. Foram quase todos medíocres (*Mademoiselle Docteur*, *Le Drame de Shangai* etc.), exceto um *Don Quichotte* realizado no seu primeiro ano de exílio. O herói de Cervantes, interpretado por Chaliapin, foi sintomaticamente privado de qualquer caráter social ou mesmo humano: o filme constituiu um álbum de admiráveis fotografias de Farkas, modeladas num esteticismo ao qual Pabst antes dera pouca importância... Fora Fritz Lang — cuja obra americana estudaremos mais adiante — o cinema dos alemães emigrados não produziu filmes excepcionais. Porém no III Reich a decadência foi ainda mais fulminante.

Assim que Hitler se instalou no poder, o doutor Goebbels tornou-se o grande senhor do cinema. O nacional-socialismo pretendia outrora lutar contra os monopólios. Seu primeiro cuidado foi conceder um monopólio absoluto à U.F.A., em cujo conselho a indústria pesada continuava a ocupar um lugar. Ao mesmo tempo, organizaram a caça aos judeus e aos marxistas. Bem poucos talentos escaparam, e todos de segunda ordem, como por exemplo Gerard Lamprecht... O renascimento do cinema alemão, interrompido em pleno desenvolvimento, deu lugar a uma decadência cuja extensão se compreendeu na França ocupada, quando as suas produções monopolizaram as telas.

O cinema hitlerista não esperara o incêndio do Reichstag para se manifestar. Recrutou muitos medíocres, que denunciavam o *Kammerspiel* ou o expressionismo como formas de Arte degenerada, e dirigiram para Hugenberg pomposas fabricações históricas como *Le Concert de Flûte de Sans-Souci*. Os Montanhese heróicos, Arnold Fanck, Leni Riefenstahl, Luis Trenker, aliaram-se ao nazismo.

Esse último dirigiu nas vésperas da tomada do poder, e por conta da firma americana Universal, *Le Rebelle*, filme de propaganda em que se viam, no tempo de Napoleão, camponeses do Tirol, dirigidos por Andreas Hofer, esmagar sob os rochedos os soldados franceses que cantavam a Marselhesa. Mais tarde, Trenker reconstituiu o "Far West" em *Un Empecur de Californie*, partindo depois para Roma, a fim de glorificar os "condottieri", enquanto Arnold Fanck se estabelecia no Japão para cantar, com Sessue Hayakawa, *La Fiancée des Samourais* (A Noiva dos Samurais).

Dissemos que, desde sua chegada ao poder, o doutor Goebbels exigira que o seu cinema lhe fornecesse imediatamente um *Potemkin*. Isso foi antes uma aposta estúpida que uma palavra de ordem. A vida romanceada de um herói hitlerista, o rufião Horst Wessel, fracassou de tal modo que o filme de Franz Wessler, baseado em

H. H. Ewers, foi proibido e depois transformado em outro filme, *Hans Westmar*. Em *Le Jeune Hitlérien Quex*, a grandiloquência e a grosseria substituíram o vigor. Sagrou-se grande homem o seu realizador Steinhoff, menos hábil que a inteligente e minuciosa Leni Riefenstahl, a qual soube, em *Le Triomphe de la Volonté*, tirar partido das pesquisas de Walter Ruttmann.

Esse filme foi realizado para o primeiro congresso, em Nuremberg, do nacional-socialismo triunfante. Foi fácil tirar partido da arte espetacular do III Reich, da transformação das massas em uma geometria guerreira, e de uma disposição arquitetônica próxima de *Die Nibelungen*, de Fritz Lang.

No início do filme, a Alemanha aparecia confusamente através de nuvens solenes. A realizadora mostrava o mundo em seu começo, esperando que o novo Deus repartisse as nuvens e as terras. O céu abria-se, o Reich surgia e se precisava. O avião do novo Messias pousava em Nuremberg. Eis, para acolher o Führer, as suas criaturas: mulheres, crianças, soldados uivantes, com lágrimas nos olhos, empunhando auriflamas. O carro rompia com dificuldade um oceano de adoração, no cenário de uma cidade medieval embandeirada. Eis enfim, enfileirados no estádio, os mecanismos disciplinados da máquina guerreira.

Nessa pomposa deificação wagneriana, até mesmo a ênfase e as faltas de gosto têm um significado. Os divertimentos dos S.S., parte anedótica e familiar do mesmo filme, não são menos significativos. Num campo, Leni Riefenstahl observa com comovida ternura os belos machos de torso nu. Os seus jogos, suas brincadeiras, a sua própria alegria, desprendem, sem que a realizadora perturbada tenha disso consciência, uma ferocidade que gera o mal-estar. O espectador está na jaula das feras e tudo demonstra a selvageria daqueles que irão desabar sobre a Europa.

Le Triomphe de la Volonté, filme desigual e grandiloquente, que é na maior parte a transcrição de cerimônias e discursos, constitui por essas duas passagens um documento significativo, quase involuntariamente, sobre dois aspectos do regime por ele exaltado: decôro aparente, barbarie real.

Les Dieux du Stade, filme célebre no estrangeiro, não equivale a *Le Triomphe de la Volonté*. Todo o mau gosto da realizadora — e do regime — manifesta-se numa abertura em que se alternam em fusões atletas nus e estátuas untadas. Imensos recursos materiais, dois anos gastos na montagem dos quilômetros de película filmada por dezenas de cinegrafistas, puderam, em certos episódios, traduzir o esforço e a beleza plástica de atletas arianos ou não. Esse gigantesco documentário sobre os Jogos Olímpicos constituiu um grande êxito comercial, embora o seu fracasso artístico seja hoje

evidente. Leni Riefenstahl aproveitou-se, a seguir, da amizade dos chefes nazistas para empreender um colossal filme de montanha. A queda de Hitler impediu porém a sua egéria de terminar uma obra pretensiosa e medíocre.

Exceto esses documentários grandiloquentes, os imensos recursos materiais dos estúdios alemães sublinharam a pobreza dos realizadores hitleristas. Foi o caso de Hans Steinhoff, que introduziu a valsa vienense nas experiências do doutor Koch (*La Lutte Héroïque*) ou adotou, sem querer, a estética do teatro de títeres, ao fazer dialogar Joe Chamberlain com a rainha Vitória (*Le Président Krüger*). Ou ainda de Veit Harlan, cantando o desinteresse das indústrias nacional-socialistas, com a ajuda de Jannings e Thea von Harbou (*Crépuscule*), ou exibindo sua raiva anti-semita no balofo e odioso *Le Juif Süss*, ou operando enfim uma reviravolta prudente na direção de temas menos políticos (*La Ville Dorée*, filme em Agfacolor). Voltou porém em seguida aos temas violentamente anti-franceses com *Kolberg*, episódio da guerra de 1806 apresentado durante um Festival Atlântico, em janeiro de 1945, no porto francês de La Rochelle, então bloqueado.

Na Europa ocupada, o doutor Goebbels fez celebrar solenemente, em 1943, o segundo aniversário do cinema nacional-socialista, lançando um filme colorido bastante medíocre, de grande encenação: *Le Baron de Münchhausen*. Foi com dificuldade que apresentou na retrospectiva do cinema hitlerista doze filmes capazes de comparar-se, por seu valor artístico, às obras apenas bem realizadas do antigo cinema alemão. A falência de Goebbels era evidente; precisou reservar a sua propaganda manifesta aos sustentáculos do partido e multiplicar para as multidões as desenxabidas produções em série, semelhantes às do seu predecessor Hugenberg. Todos os talentos haviam sido banidos, as facilidades eram reservadas aos medíocres e, fora Helmut Käutner — mantido sob suspeita — nenhum valor novo se revelara.

Ainda mais que a marcha sobre Roma, o incêndio do Reichstag aniquilou um grande cinema nacional. A arte não pode ser completamente privada de liberdade. O desaparecimento do cinema alemão — morto ou cloroformizado pelo nazismo — deixou um vazio profundo, acentuado pela decadência de Hollywood depois de 1935.

O CINEMA FALADO AMERICANO (1928-1941)

Diálogos, canções e música impunham que se recorresse ao teatro. Este levou a mais de um erro, porém foi tão indispensável como no tempo de Méliès. Além disso, fez nascerem novos gêneros. A opereta, introduzida por Lubitsch, pouco contribuiu à arte; um gênero próximo, a revista de "music-hall", foi mais fecundo, graças principalmente a Busby Berkeley, coreógrafo chamado a Hollywood pela Warner. Dirigiu, entre outros, os bailados de *Caçadas de Ouro*, de Mervyn Le Roy, e *Rua 42*, de Lloyd Bacon. Rompendo o quadro estreito do palco, variando os ângulos de filmagem, utilizando palcos giratórios e piscinas, Busby Berkeley formou, com os elencos disciplinados de suas lindas bailarinas, curiosas figuras geométricas, evocando rodagens ou bobinas dos dínamos elétricos. O gênero logo se esgotou.

O "music-hall" renovou os atores cômicos. Podemos omitir Eddie Cantor, que envolvia as suas palhaçadas um pouco exageradas por um corpo de baile generosamente despido. A irrupção dos irmãos Marx na tela foi, porém, um acontecimento.

Esses comediantes já consagrados continuavam após Mack Sennett a tradição da comichade maluca anglo-saxônica, porém ultrapassaram ainda os limites do absurdo. Groucho foi a caricatura do "businessman", recitando facécias de almanaque; Chico, um tipo de imigrante italiano; o estarrecido Harpo, mudo, de peruca loura, possuído pelo frenesi da destruição, a glotoneria e a salacidade. Diversamente de Chaplin, esses palhaços fizeram amplo uso dos acessórios ou truques extravagantes: a lâmpada de solda tirada acesa do bolso, o telefone devorado num acesso de cólera, o quarto apertado demais onde as pessoas se empilham etc.

The Cocoanuts e *Animal Crackers* (Gênios da Pelota) foram um acúmulo de fantasias delirantes conduzidas num andamento endiabrado. Limitavam-se, em grande parte, a filmar os dois espetáculos do mesmo nome que anteriormente se haviam mantido em

cartaz por vários anos. Pouco depois, esses cômicos atingiram o apogeu com *Duck Soup* (Diabo a quatro), no qual Groucho encarnava um ditador, bem próximo, sob certos aspectos, daquele de *Le Dernier Milliardaire*. A declaração de guerra, com o Parlamento "Queremos a Guerra!", equivalia à extravagante batalha em que o general Groucho, após atirar sobre suas próprias tropas, comprava por um dólar o silêncio das testemunhas.

Em *A Night at the Opera*, os Marx davam já sinais de cansaço, que em breve se acentuaram. Seus "gags" tornaram-se laboriosos. Continuam ainda hoje filmando, porém caíram há muito tempo na mediocridade.

Os irmãos Ritz, seus imitadores, não passaram de palhaços sem originalidade nem talento.

Laurel e Hardy, que estrearam nos fins do cinema Mudo, continuaram a tradição de Mack Sennett, sem muito inovar. Constituíram o tradicional par do gordo e o magro, do ríspido e do tímido. Durante algum tempo opuseram ao frenesi dos Marx, um ritmo cômico lento, com pausas de pose e de reflexão nas brigas e destruições. Faltou-lhes entretanto fôlego para grandes filmes. Velhos, decadentes, maçantes, nem por isso caíram na baixa estupidéz dos seus sucessores: Abbott e Costello, palhaços que conservaram, entre 1940 e 1952, o primeiro lugar entre os "ganhadores de dinheiro" americanos (*Money Making Stars*).

Com o cinema Falado, Buster Keaton e Harold Lloyd perderam rapidamente a sua voga. A comichade vigorosa de W. C. Fields (*A Million Dollar Legs*, *Les Joies de la Famille*) esgotou-se rapidamente sob a férula de Hal Roach. Após 1936, a comédia americana deixou de existir. Sem dúvida por ter abandonado os métodos de Mack Sennett, os da "Commedia dell'arte".

Dessa derrocada, somente o genial e tenaz Charles Chaplin escapou. Seu primeiro filme sonoro, *City Lights* (Luzes da Cidade), não foi falado. Esse mimo genial, que tudo podia dizer pelos gestos, temia empregando palavras, deixar de ser compreendido pelo mundo inteiro. Em *City Lights*, contou a história de um vagabundo, uma jovem cega e um homem rico ordinariamente feroz e ríspido, porém sentimental e caridoso quando embriagado. No início do filme, o vagabundo tirava o milionário da água, nela caindo em seu lugar, com a pedra no pescoço. História que se assemelha ao destino com que Hollywood ameaçava Chaplin. E o genial Carlito atingiu os mais altos cumes trágicos no desenlace: um mendigo recentemente saído da prisão, do qual os moleques zombam e que perdeu, com a sua bengalinha, toda dignidade, encontra-se cara a cara com a cega que, graças a ele, recuperou a vista.

Modern Times (Tempos Modernos) marcou uma reviravolta em sua obra. Ultrapassando a tragédia individual, que fora a sua desde

The Kid, êle se elevava aos grandes temas do mundo contemporâneo, o que os estetas acharam pouco conveniente, e os políticos, perigoso.

Aparentemente, o tema de **Modern Times** foi o conflito entre o homem e o maquinismo, como **Metropolis** de Fritz Lang ou certas passagens de **A Nous la Liberté**, de René Clair. Porém o universal Carlito achava-se antes de mais nada às voltas com um mundo inumano por sua organização baseada no lucro. O filme ressentia-se um pouco da falta de unidade. Compunha-se, por um lado, de "sketches" de alguns temas antigos: Carlito patinador, Carlito garçon de café etc. Esses divertimentos no estilo de bailado eram talvez precauções de estilo. A censura admitiria mal que o problema central tomasse lugar excessivo. As melhores cenas foram entretanto as que a êle se referiam: Carlito enlouquecido pelo absurdo do trabalho em série; Carlito conduzindo contra a vontade os manifestantes; a máquina de comer avariada esbofetando o rosto aflito de Chaplin, imagem da crise em que se debatiam então os Estados Unidos e o mundo.

Antes de passada essa crise, anunciou-se a guerra e a sua iminência dominou **The Great Dictator** (O Grande Ditador), no qual, renunciando a tôda e qualquer metáfora, Chaplin atacava de frente Hitler e o hitlerismo. O filme foi acabado no momento em que as tropas alemãs entravam em Paris, e pouco depois apresentado numa América não beligerante, em que os isolacionistas eram poderosos. Chaplin foi acusado de belicismo, tratado de judeu e não-Americano. A crítica foi hostil. Porém a dramática atualidade do tema conquistou o público. Chaplin representava no filme dois homens de bigodinho: o tradicional Carlito (um pequeno barbeiro judeu) e um Adolf Hitler ao mesmo tempo terrificante e grotesco. O terror desencadeava-se quando o barbeiro e a noiva eram acuados, nas ruas desertas, pela voz gigante de Hinkel-Hitler chamando ao "pogrom" e ao massacre. O ridículo aparecia nas tradicionais batalhas de pastelões entre o ditador alemão e Mussolini. O riso é um meio legítimo de combate aos tiranos.

Contra o último Mohicano, contra o sobrevivente dos primeiros pioneiros, os puritanos desencadearam uma nova campanha que tomou como pretexto um negócio particular.

Monsieur Verdoux nasceu numa atmosfera de perseguição. Esse filme tem na obra do grande cômico o mesmo lugar que "O Misanthropo" na obra de Molière. Essa paráfrase da vida de Landru, situada em França por prudência, ataca alguns aspectos da vida americana. Chaplin abandonava Carlito pelo personagem de um velho janota de antiquada elegância, cínico e feroz, muito próximo de sua primeira criação no grupo de Mack Sennett. Eisenstein notara a ferocidade como um traço permanente de Chaplin. Ela foi

essencial nesse criminoso anarquizante, nesse caixa de banco despedido, que continua seus negócios através de outro meio, o crime. A obra é selvagemamente negadora, amarga, desesperada. Verdoux é a inteligência, não a sabedoria: o personagem é a caricatura e a condenação de todo um regime. A emoção e o drama dominam uma obra dilacerante e amarga.

Verdoux reforçou as campanhas contra Chaplin. É trágico o destino desse gênio isolado num mundo hostil. Perguntava-se se as perseguições o deixariam prosseguir sua obra. Mas a homogeneidade do seu gênio, desde o humilde começo cômico até à grandeza trágica dos seus últimos filmes, contrastava com o fogo de palha dos talentos em Hollywood, nos dias que se seguiram ao advento do cinema falado.

A capital do cinema americano, ao mesmo tempo que buscava no teatro novos gêneros, continuava seus êxitos recentes. O cinema falado deu novo impulso ao filme de "gangsters" com **Big House**, **Little Caesar**, **Scarface**...

Big House era a história de uma revolta de forçados. O ruído dos sapatos ferrados dos detentos em marcha, o tinir das vasilhas, os gritos que preludiam a revolta foram, no início do cinema falado, revelações, enquanto o filme orientava — relativamente — o gênero para a crítica social. Esse caminho foi seguido por Mervyn Le Roy, antigo homem de teatro que, após **Little Caesar**, atacou as prisões inumanas de alguns estados americanos em **I'm a Fugitive from a Chain Gang** (O Fugitivo). Nessa história verdadeira em que Paul Muni encarnava a trágica vítima de um erro judiciário, o tom era o da reportagem. Esse violento requisito revelava com suas horrendas prisões uma América real, quase sempre ausente nos filmes da luxuosa e açucarada Hollywood.

Na revista de grande espetáculo **Gold-Diggers of 1933** (Cavadoras de Ouro de 1933), dirigida a seguir por Mervyn Le Roy e Busby Berkeley, dois cantos dramáticos sobre a guerra ameaçadora e o desemprego fizeram intervir a vida real no mundo fantástico do "music-hall" e dos desfiles de lindas môças. Depois, esse homem de talento tornou-se produtor, assinando apenas obras secundárias ou medíocres, com exceção de **La Ville Gronde**, história dramática de um linchamento.

Howard Hawks, antigo aviador, deu no início do cinema falado a obra-prima do filme de gangsters: **Scarface**, baseado num argumento diretamente inspirado ao roteirista Ben Hecht pela história do bandido Al Capone. A narração límpida, fluente, violenta, dava prova de uma facilidade de estilo bastante rara na época. Porém esse hino à metralhadora triunfante ficou nos limites da grande realização, sem chegar a ser uma verdadeira obra-prima. Hawks ilustrou-se mais tarde na comédia ligeira (**L'Impossible Monsieur**

O CINEMA FALADO AMERICANO (1928-1941)

Díálogos, canções e música impunham que se recorresse ao teatro. Este levou a mais de um erro, porém foi tão indispensável como no tempo de Méliès. Além disso, fêz nascerem novos gêneros. A opereta, introduzida por Lubitsch, pouco contribuiu à arte; um gênero próximo, a revista de "music-hall", foi mais fecundo, graças principalmente a Busby Berkeley, coreógrafo chamado a Hollywood pela Warner. Dirigiu, entre outros, os bailados de *Cavaduras de Ouro*, de Mervyn Le Roy, e *Rua 42*, de Lloyd Bacon. Rompendo o quadro estreito do palco, variando os ângulos de filmagem, utilizando palcos giratórios e piscinas, Busby Berkeley formou, com os elencos disciplinados de suas lindas bailarinas, curiosas figuras geométricas, evocando rodagens ou bobinas dos dinamos elétricos. O gênero logo se esgotou.

O "music-hall" renovou os atores cômicos. Podemos omitir Eddie Cantor, que envolvia as suas palhaçadas um pouco exageradas por um corpo de baile generosamente despido. A irrupção dos irmãos Marx na tela foi, porém, um acontecimento.

Esses comediantes já consagrados continuavam após Mack Sennett a tradição da comichade maluca anglo-saxônia, porém ultrapassaram ainda os limites do absurdo. Groucho foi a caricatura do "businessman", recitando facécias de almanaque; Chico, um tipo de imigrante italiano; o estarrecedor Harpo, mudo, de peruca loura, possuído pelo frenesi da destruição, a glotoneria e a salacidade. Diversamente de Chaplin, esses palhaços fizeram amplo uso dos acessórios ou truques extravagantes: a lâmpada de solda tirada acesa do bolso, o telefone devorado num acesso de cólera, o quarto apertado demais onde as pessoas se empilham etc.

The Cocomnuts e *Animal Crackers* (Gênios da Pelota) foram um acúmulo de fantasias delirantes conduzidas num andamento endiabrado. Limitavam-se, em grande parte, a filmar os dois espetáculos do mesmo nome que anteriormente se haviam mantido em

cartaz por vários anos. Pouco depois, esses cômicos atingiram o apogeu com *Duck Soup* (Diabo a quatro), no qual Groucho encarnava um ditador, bem próximo, sob certos aspectos, daquele de *Le Dernier Milliardaire*. A declaração de guerra, com o Parlamento "Queremos a Guerra!", equivalia à extravagante batalha em que o general Groucho, após atirar sobre suas próprias tropas, comprava por um dólar o silêncio das testemunhas.

Em *A Night at the Opera*, os Marx davam já sinais de cansaço, que em breve se acentuaram. Seus "gags" tornaram-se laboriosos. Continuam ainda hoje filmando, porém caíram há muito tempo na mediocridade.

Os irmãos Ritz, seus imitadores, não passaram de palhaços sem originalidade nem talento.

Laurel e Hardy, que estrearam nos fins do cinema Mudo, continuaram a tradição de Mack Sennett, sem muito inovar. Constituíram o tradicional par do gordo e o magro, do ríspido e do tímido. Durante algum tempo opuseram ao frenesi dos Marx, um ritmo cômico lento, com pausas de pose e de reflexão nas brigas e destruições. Faltou-lhes entretanto fôlego para grandes filmes. Velhos, decadentes, maçantes, nem por isso caíram na baixa estupidéz dos seus sucessores: Abbott e Costello, palhaços que conservaram, entre 1940 e 1952, o primeiro lugar entre os "ganhadores de dinheiro" americanos (*Money Making Stars*).

Com o cinema Falado, Buster Keaton e Harold Lloyd perderam rapidamente a sua voga. A comichade vigorosa de W. C. Fields (*A Million Dollar Legs*, *Les Joies de la Famille*) esgotou-se rapidamente sob a fêrula de Hal Roach. Após 1936, a comédia americana deixou de existir. Sem dúvida por ter abandonado os métodos de Mack Sennett, os da "Commedia dell'arte".

Dessa derrocada, somente o genial e tenaz Charles Chaplin escapou. Seu primeiro filme sonoro, *City Lights* (Luzes da Cidade), não foi falado. Esse mimo genial, que tudo podia dizer pelos gestos, temia empregando palavras, deixar de ser compreendido pelo mundo inteiro. Em *City Lights*, contou a história de um vagabundo, uma jovem cega e um homem rico ordinariamente feroz e ríspido, porém sentimental e caridoso quando embriagado. No início do filme, o vagabundo tirava o milionário da água, nela caindo em seu lugar, com a pedra no pescoço. História que se assemelha ao destino com que Hollywood ameaçava Chaplin. E o genial Carlito atingiu os mais altos cumes trágicos no desenlace: um mendigo recentemente saído da prisão, do qual os moleques zombam e que perdeu, com a sua bengalinha, toda dignidade, encontra-se cara a cara com a cega que, graças a ele, recuperou a vista.

Modern Times (Tempos Modernos) marcou uma reviravolta em sua obra. Ultrapassando a tragédia individual, que fôra a sua desde

The Kid, êle se elevava aos grandes temas do mundo contemporâneo, o que os estetas acharam pouco conveniente, e os políticos, perigoso.

Aparentemente, o tema de **Modern Times** foi o conflito entre o homem e o maquinismo, como **Metropolis** de Fritz Lang ou certas passagens de **A Nous la Liberté**, de René Clair. Porém o universal Carlito achava-se antes de mais nada às voltas com um mundo inumano por sua organização baseada no lucro. O filme ressentia-se um pouco da falta de unidade. Compunha-se, por um lado, de "sketches" de alguns temas antigos: Carlito patinador, Carlito garçon de café etc. Esses divertimentos no estilo de bailado eram talvez precauções de estilo. A censura admitiria mal que o problema central tomasse lugar excessivo. As melhores cenas foram entretanto as que a êle se referiam: Carlito enlouquecido pelo absurdo do trabalho em série; Carlito conduzindo contra a vontade os manifestantes; a máquina de comer avariada esbofeteando o rosto aflito de Chaplin, imagem da crise em que se debatiam então os Estados Unidos e o mundo.

Antes de passada essa crise, anunciou-se a guerra e a sua iminência dominou **The Great Dictator** (O Grande Ditador), no qual, renunciando a tôda e qualquer metáfora, Chaplin atacava de frente Hitler e o hitlerismo. O filme foi acabado no momento em que as tropas alemãs entravam em Paris, e pouco depois apresentado numa América não beligerante, em que os isolacionistas eram poderosos. Chaplin foi acusado de belicismo, tratado de judeu e não-Americano. A crítica foi hostil. Porém a dramática atualidade do tema conquistou o público. Chaplin representava no filme dois homens de bigodinho: o tradicional Carlito (um pequeno barbeiro judeu) e um Adolf Hitler ao mesmo tempo terrificante e grotesco. O terror desencadeava-se quando o barbeiro e a noiva eram acudados, nas ruas desertas, pela voz gigante de Hinkel-Hitler chamando ao "pogrom" e ao massacre. O ridículo aparecia nas tradicionais batalhas de pastelões entre o ditador alemão e Mussolini. O riso é um meio legítimo de combate aos tiranos.

Contra o último Mohicano, contra o sobrevivente dos primeiros pioneiros, os puritanos desencadearam uma nova campanha que tomou como pretexto um negócio particular.

Monsieur Verdoux nasceu numa atmosfera de perseguição. Esse filme tem na obra do grande cômico o mesmo lugar que "O Misanthropo" na obra de Molière. Essa paráfrase da vida de Landru, situada em França por prudência, ataca alguns aspectos da vida americana. Chaplin abandonava Carlito pelo personagem de um velho janota de antiquada elegância, cínico e feroz, muito próximo de sua primeira criação no grupo de Mack Sennett. Eisenstein notara a ferocidade como um traço permanente de Chaplin. Ela foi

essencial nesse criminoso anarquizante, nesse caixa de banco despedido, que continua seus negócios através de outro meio, o crime. A obra é selvagemamente negadora, amarga, desesperada. Verdoux é a inteligência, não a sabedoria: o personagem é a caricatura e a condenação de todo um regime. A emoção e o drama dominam uma obra dilacerante e amarga.

Verdoux reforçou as campanhas contra Chaplin. É trágico o destino desse gênio isolado num mundo hostil. Perguntava-se se as perseguições o deixariam prosseguir sua obra. Mas a homogeneidade do seu gênio, desde o humilde começo cômico até à grandeza trágica dos seus últimos filmes, contrastava com o fogo de palha dos talentos em Hollywood, nos dias que se seguiram ao advento do cinema falado.

A capital do cinema americano, ao mesmo tempo que buscava no teatro novos gêneros, continuava seus êxitos recentes. O cinema falado deu novo impulso ao filme de "gangsters" com **Big House**, **Little Caesar**, **Scarface**...

Big House era a história de uma revolta de forçados. O ruído dos sapatos ferrados dos detentos em marcha, o tinir das vasilhas, os gritos que preludiam a revolta foram, no início do cinema falado, revelações, enquanto o filme orientava — relativamente — o gênero para a crítica social. Esse caminho foi seguido por Mervyn Le Roy, antigo homem de teatro que, após **Little Caesar**, atacou as prisões inumanas de alguns estados americanos em **I'm a Fugitive from a Chain Gang** (O Fugitivo). Nessa história verdadeira em que Paul Muni encarnava a trágica vítima de um erro judiciário, o tom era o da reportagem. Esse violento requisito revelava com suas horrendas prisões uma América real, quase sempre ausente nos filmes da luxuosa e açucarada Hollywood.

Na revista de grande espetáculo **Gold-Diggers of 1933** (Cavadoras de Ouro de 1933), dirigida a seguir por Mervyn Le Roy e Busby Berkeley, dois cantos dramáticos sobre a guerra ameaçadora e o desemprego fizeram intervir a vida real no mundo fantástico do "music-hall" e dos desfiles de lindas môças. Depois, esse homem de talento tornou-se produtor, assinando apenas obras secundárias ou medíocres, com exceção de **La Ville Gronde**, história dramática de um linchamento.

Howard Hawks, antigo aviador, deu no início do cinema falado a obra-prima do filme de gangsters: **Scarface**, baseado num argumento diretamente inspirado ao roteirista Ben Hecht pela história do bandido Al Capone. A narração límpida, fluente, violenta, dava prova de uma facilidade de estilo bastante rara na época. Porém esse hino à metralhadora triunfante ficou nos limites da grande realização, sem chegar a ser uma verdadeira obra-prima. Hawks ilustrou-se mais tarde na comédia ligeira (**L'Impossible Monsieur**

Bébé), em filmes de guerra (*A Patrulha da Madrugada*, *Air Force*) e de aviação (*Only Angels Have Wings*). Manifestou em todos esses gêneros o dom raro de definir um tipo por alguns pormenores, um gosto vivo pelas cenas brutais e um notável senso da narração. Esse estilista não raro deslustrou as suas qualidades em mediócras produções comerciais, as quais fizeram que os críticos e historiadores desprezassem esse realizador, que superou King Vidor, então muito louvado. Teria tido mais êxito se ao despojamento da narração associasse um pouco de calor humano. Mas Hawks tem sobretudo o gosto pela ferocidade e despreza evidentemente os seus semelhantes.

A guerra e a aviação, especialidades de Howard Hawks, serviram ao brilhante começo de carreira de Lewis Milestone, realizador de origem russa, que estreou dirigindo para o milionário aviador Howard Hughes *Hell's Angels* (Anjos do Inferno). Esse êxito foi superado por *All Quiet on The Western Front* (Nada de Novo na Frente Ocidental) que, sem ter a autenticidade de *Quatre de l'Infanterie*, de Pabst, foi no entanto muito humano e generoso. Já falamos das qualidades de *Front Page*, de Milestone. Sua adaptação de *Rain*, de Somerset Maugham, teve relêvo, como algumas passagens de *The General Died at Dawn* (O General Morreu ao Amanhecer). Seus filmes, relativamente pouco numerosos, contêm quase sempre trechos apreciáveis.

A voga do filme de guerra não durou. E o progresso do filme de "gangsters" foi em breve interrompido. O Código do Pudor, de William Hays, promulgado em 1930, permanecera por algum tempo quase letra morta. Após 1935, reforçou-se o controle financeiro da indústria e a Legião da Decência, fundada sob apelo do papa pelos bispos americanos, moveu uma violenta campanha que terminou pela aplicação rigorosa do Código. O "gangster" tornou-se moralizador. Pôs-se uma Bíblia ao pé de cada metralhadora. Os desfiles de lindas moças, assim como o seu despir e a duração dos seus beijos, foram tabelados. Transformou-se o erotismo em feiticismo, substituindo-se o "Sex Appeal" pela "Pin Up Girl".

Embora a censura e os códigos não se exercessem contra os filmes de terror, de que *Frankenstein* e *Drácula* foram os protótipos, o gênero logo se esgotou, como o gênero próximo, dos filmes de trucagem (*King-Kong*, *O Homem Invisível*). E Hollywood, aproveitando-se das facilidades do diálogo, voltou-se mais que nunca para o repertório teatral ou literário.

Os êxitos da Broadway e todos os êxitos editoriais presentes ou passados foram sistematicamente filmados, disso resultando algumas realizações honrosas. Temos na Europa muita tendência para atribuí-las à personalidade do diretor, quando os "directors" americanos, contrariamente aos realizadores de além-Atlântico, limitam-se no

mais das vezes a dirigir os atores, não tendo em mãos todos os elementos artísticos de um filme, os quais são entregues ao "producer". O tema, a adaptação, a interpretação, o faro do produtor ou uma série de acasos felizes foram geralmente as verdadeiras razões de tais êxitos.

Foi o caso de *Back Street* (Esquina do Pecado), em que o sentimentalismo do romance de Fannie Hurst e a comovente criação de Irene Dunne foram mais importantes que a aplicação de J. M. Stahl; *Green Pastures*, filme "negro" do mesmo modo que uma comédia de 1900 é "Luís XV", peça de êxito na Broadway filmada pelo mediócre William Keighley; *Le Voyage sans Retour*, de Tay Garnett, hábil e sensível adaptação de um romance de amor místico de Robert Lord: falou-se em obra-prima, mas não por muito tempo; *Peter Ibbetson*, excepcional realização de Hathaway, adaptando com paixão uma história de um louco amor de outrora, contada por George du Maurier; *Winterset*, em que Santell filmou com grandes recursos materiais um grande êxito teatral. Também às vezes um roteiro bem feito teve mais importância que o diretor, como o de Ben Hecht para *Viva Villa*, que serviu melhor ao México do que Jack Conway, e talvez igualmente os fragmentos do filme inacabado de Eisenstein. E *Cavalcade* é, antes a exaltação do imperialismo britânico feita pelo dramaturgo Noel Coward, do que uma obra, cuidada e pomposa de Frank Lloyd. Em muitos casos, os roteiristas levaram a melhor sobre os diretores. Mas a tentativa de dois dos melhores dentre eles, Ben Hecht e Mac Arthur, de organizar em Nova Iorque uma concorrência a Hollywood, na qual os autores seriam reis, não teve conseqüências, apesar do valor de dois filmes um tanto excessivamente cerebrais por eles dirigidos: *Crime Without Passion* (Crime sem Paixão), com Claude Rains e Margo, e *The Scoundrel*, com Noel Coward.

Stahl, Leighley, Conway e até mesmo Frank Lloyd ou Tay Garnett são personalidades sem importância. Hathaway que foi também o realizador de um grande êxito comercial, *Lives of a Bengal Lancer* (Lanceiros da Índia), talvez o seja menos. Como também George Cukor, vindo da Broadway e que soube utilizar bem a sua experiência de homem de teatro numa série de excelentes adaptações: *Dinner at Eight*, comédia dramática na qual transparecia o drama da crise econômica; *Little Women* (As quatro Irmãs), encantadora adaptação do insípido romance do mesmo nome; um honesto *David Copperfield*; um *Camille* (A Dama das Camélias) em que a Garbo esteve comovedora; *Holiday*, boa comédia de costumes. Poder-se-ia julgar Cukor um homem sem gênio, mas cheio de gosto, se não houvesse cometido alguns erros pouco excusáveis, em primeiro lugar um carnavalesco *Romeu e Julieta*.

Rouben Mamoulian enganou mais que Cukor. Esse homem de teatro, vindo da Broadway e da Ópera Eastman-Kodak de Rochester, realizou, após Applause, uma obra perfeita: *City Sweets* (Ruas da Cidade). O filme era servido por um roteiro de Dashiell Hammett e uma belíssima fotografia de Lee Garmes; o rosto então desconhecido de Sylvia Sydney, que dizia num parlatório de prisão todo o seu amor ao jovem Gary Cooper, por trás da sombra de uma grade de ferro, foi profundamente comovedor. Os "gangsters" super-homens ou ferozes de Sternberg e Hawks tornavam-se nesse filme comovedores e sentimentais. Depois, seguiu-se um *Doctor Jeckyll and Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro) decepcionante, apesar do brilhante "travelling" inicial, que identificava o público ao herói e do curioso "cenário sonoro" das vidrarias tilintantes. Mamoulian enveredou então por uma série de filmes comerciais, às vezes dançados e cantados. Dessa total decadência, salvar-se-á talvez *Becky Sharp*, baseado em Thackeray, pela utilização — um tanto ingênua — da cor para fins dramáticos: a notícia da batalha de Waterloo colore de vermelho a "Feira das Vaidades" de um baile militar.

King Vidor caiu no cinema comercial quase tão depressa quanto Mamoulian. *Street Scene* foi a hábil adaptação de uma peça de Elmer Rice. Vidor dispensou muita energia e convicção para poder empreender *Our Daily Bread*. (O Pão Nosso). O filme, financiado pelos atores e o realizador, tratava os problemas do desemprego, propondo uma solução pela volta à terra, à cooperação e à prece. A fuga do estúdio e alguns belos efeitos de montagem não fizeram entretanto dessa obra ingenuamente predicante uma grande realização artística. Após esse fracasso comercial, Vidor renunciou. Nem os seus "Westerns" (*Texas Rangers*) e nem os seus melodramas (*Stella Dallas*) são defensáveis. No entanto, na Inglaterra, com *The Citadel* (A Cidadela), baseado no romance de Cronin, foi novamente a sombra do seu antigo talento, antes de se enterrar em injustificáveis technicolors (*Duel in the Sun*).

Frank Borzage resistiu talvez mais que Vidor, embora prometendo menos. Sem nenhuma pretensão a gênio, esse antigo "cowboy" dos primeiros "Westerns" não se contentou mais em pintar com calor a intimidade amorosa e a situou, muitas vezes, no tempo e na sociedade. Depois de *A Farewell to Arms* (Adeus às Armas), adaptando Hemingway, *Little Man, What Now?* traçava, baseado num romance de Fallada, uma pintura válida da Alemanha dos anos da década de vinte. Sua obra-prima foi, sem dúvida, *A Man's Castle*, um quadro quase direto da América dos desempregados, tudo impregnado de poesia, mas também de verdade, e que revelou Loretta Young e Spencer Tracy. Depois, bruscamente, Borzage pareceu desinteressar-se do cinema. "O grande erro de alguns realizadores é

levarem-se demais a sério", declarava amargamente, em vésperas da guerra, esse criador já agora resignado, sem ilusões, ao "ofício de fabricante".

Diversamente de Vidor — e de Borzage — Sternberg não produziu em Hollywood nenhum filme falado de valor. Para lá levar a Alemanha, após *O Anjo Azul*, Marlene Dietrich e fez dessa jovem, bem de carne e osso, uma misteriosa criatura de faces cavadas, uma nova "vamp", um mito. Tal como em *Frankenstein*, o monstro aniquilou seu criador. De *Morocco* (Marrocos) a *Shanghai Express* (O Expresso de Changai), de *X 27* a *The Scarlet Empress* (A Imperatriz Galante), Sternberg afundou nas plumas e rendas de uma Marlene divinizada. Dirigiu sem o seu ídolo *An American Tragedy*, de Dreiser, e *Crime and Punishment* (Crime e Castigo), de Dostoiévski, igualmente medíocres. Seu canto de cisne, *Shanghai Gesture* (Tensão em Changai) (1942), horrível melodrama, é a caricatura trágica de si próprio por um criador fora da moda, devorado pelo estetismo, os sistemas e os tiques.

Os primeiros anos do cinema falado haviam desclassificado juntamente com alguns grandes homens, reais ou supostos, alguns gêneros cinematográficos antigos ou novos. Passado o período efervescente das descobertas e tentativas, veio o de uma estabilização, efetuada após 1934, quando a crise atingiu o seu ponto mínimo. Esperando uma nova prosperidade, que com efeito a guerra lhe traria, Hollywood de certa forma recuperava o seu antigo otimismo.

O gênero americano que dominou o período anterior à guerra foi a comédia ligeira. Era o último avatar do "vaudeville" francês e de seus equivalentes londrinos ou da Europa central. O astuto Lubitsch lançou o gênero filmando, entre *Un Rêve de Valse* e *The Merry Widow* (A Viúva Alegre), um "vaudeville" do austro-hungaro Lazlo Aladar: (*Trouble in Paradise*), brilhantes e cômicas peripécias de escroques internacionais. Essa afetação moderna, esse coquetel de ditos espirituosos e situações escabrosas, essa luxuosa atmosfera de Palácio teve grande êxito tanto na Europa como numa América um pouco escandalizada por tal imoralidade. Lubitsch apressou-se a explorar o caminho que abrira, filmando *Design for Living*, de Noel Coward, que constituiu um êxito. O mesmo não se deu, porém, com *Bluebeard's Eighth Wife* (A Oitava Espôsa de Barba-Azul), baseado em Alfred Savoir; o anti-soviético *Ninotchka* — em que fez Greta Garbo rir — ou a sua adaptação de *Divorçons*, de Victorien Sardou, que começava com uma porta de W. C., a sua vulgaridade e o estilo pesado impediram-no de ser o rei da comédia leve, como o fora da opereta filmada.

O roteirista Dashiell Hammett moralizou *Trouble in Paradise* substituindo seus larápios por um par de detetives cômicos (*Myrna*

Loy e William Powell) em *The Thin Man* (A Ceia dos Acusados). O filme, que obteve enorme êxito, foi dirigido por Van Dyke. O roteirista e o realizador exploraram êsse êxito em vários filmes, nos quais se viu de novo o par de atores nos mesmos papéis e em situações análogas. A voga de *The Thin Man* foi ainda superada por *It Happened One Night* (Aconteceu Naquela Noite), que se tornou a comédia ligeira padrão.

Frank Capra abordara todos os gêneros. No início do cinema Falado, *Miracle Woman* foi uma vigorosa sátira de certas seitas religiosas. No fantasista *Lady for a Day*, transformou em benfeitores os "gangsters" de "vaudeville"; êsse êxito o fez associar-se ao roteirista Robert Riskin, com o qual realizou os melhores filmes de sua carreira.

It Happened One Night, 1933, renovava a velha lenda de Cinderela. Um jornalista pobre casava-se com uma deliciosa e insuperável jovem milionária, após oitenta minutos de disputas e arrufos, para grande alegria de um pai excêntrico e riquíssimo. Tais fantoches eram clássicos em Hollywood. Foram porém renovados pelo brilhante diálogo de Robert Riskin, seu sentido das situações engraçadas e gosto por uma sátira contida nos limites do conformismo. Essa comédia realizada com poucos gastos constituiu um enorme êxito financeiro. Riskin e Capra reincidiram, transformando a jovem herdeira em um milionário rude, e o jornalista em uma redatora de mexericos escandalosos. Foi *Mr. Deed Goes to Town* (O Galante Mr. Deeds), cujo êxito superou ainda o de *It Happened One Night*.

Bringing up Baby, de Howard Hawks, *Nothing Sacred* (Nada é Sagrado), de Leo McCarey, *Holiday*, de George Cukor, *Easy Living*, de Mitchell Leisen, figuraram entre os êxitos da comédia leve, também dita "sofisticada". Abusou-se do gênero, que se tornou enjoativo por suas eternas repetições. A "sofisticação" foi uma forma de propaganda. Essas comédias leves transportavam o público para um mundo confortável, que não conhecia outras preocupações exceto as fantasias sentimentais, e o convenciam de que cada norte-americano podia chegar não somente a presidente dos Estados Unidos como também fazer um casamento rico. Provavam que os milionários eram inocentes malucos, cuja extravagância não excluía a beneficência e a bondade; as palhaçadas de Capra e Riskin respeitaram tanto as famílias Rockefeller ou Morgan, donas de Hollywood, como outrora os Bobos do Rei os seus monarcas.

Em *Mr. Deed Goes to Town*, um desempregado revoltado vai assassinar o herdeiro milionário. Êste, comovido até às lágrimas, resolve consagrar sua fortuna aos sem-trabalho. Porém os malvados querem a sua perda e o seu dinheiro. Levam-no aos tribunais. Seu

bom senso de "grosseirão" faz com que seja absolvido; poderá dedicar-se ao seu apostolado.

Em *You Can't Take it With You* (Da Vida Nada se Leva) (filmagem de um "vaudeville" da Broadway), um milionário mau persegue uma família de malucos, porque o seu filho quer casar com a filha dêstes. Um avô moralizador apazigua com seus sermões o conflito. O milionário, aprendendo a tocar ocarina, transforma-se num inofensivo filantropo.

Voltaire, ao escrever "Candide" ou "Micromégas", utilizava agradáveis apólogos para esconder da censura as idéias audaciosas. Capra e Riskin retomavam antigas fábulas (Cinderela, Dom Quixote) a fim de se submeter à censura e também para impor ao público certas idéias. Sua propaganda não seria facilmente admitida sem a farsa que as envolvia e sem certas "críticas sociais" que foram mais "coberturas" do que audácias. Através do riso, ensinaram que tudo era ótimo na melhor das democracias, na qual os parlamentos sabem domar as más intenções dos tristes: *Mr. Smith Goes to Washington* (A Mulher fez o Homem). Robert Riskin não colaborou nesse filme, cujo roteiro é de Sydney Buchman. O filme contém belíssimas passagens, sendo talvez a obra-prima de Capra. Ambos os homens cometeram o erro de ceder demais ao seu gosto da pregação, que fez de *Lost Horizons* (Horizontes perdidos), adaptação de um romance de James Hilton, uma fastidiosa e ridícula alegoria; *Meet John Doe* (Adorável Vagabundo), também predicante, foi um apelo à "boa vontade" bastante afastado da verdadeira democracia.

Capra foi um chefe de escola, de uma escola menor. John Ford e Wyler foram personalidades.

John Ford, de origem irlandesa, durante muito tempo especialista em "Westerns", produzia há quinze anos, com resultados diversos, filmes sem grande originalidade ou novidade, quando dois êxitos *The Lost Patrol* (A Patrulha Perdida) e *The Whole Town's Talking* (O Homem que Nunca Pecou), atraíram a atenção para o seu nome. *The Whole Town's Talking* é um "vaudeville" de "gangsters" escrito por Robert Riskin, e que melhor conviria a Capra. Isso não impediu Ford de fazer uma interessante comédia em que Edward Robinson representou o papel duplo de um bandido e de seu sócia. *The Lost Patrol*, filme de classe muito superior, mostrava doze homens cercados por árabes no deserto, e pouco a pouco exterminados. O roteiro fora escrito por Dudley Nichols, jornalista e contista instalado em Hollywood pelo cinema Falado. Os produtores da R.K.O. não acreditavam numa história sem amor e sem mulheres. Mas John Ford, entusiasmado pelo tema, filmou-o em condições materiais medíocres e sem receber outro salário além de uma percen-

tagem sobre lucros hipotéticos. O roteiro, um pouco tagarela, aproveitava as lições do *Kammerspiel* e dos suecos. Empregava, com a regra das três unidades, um elemento natural → o deserto povoado de inimigos invisíveis — como principal personagem do drama. A morte e a fatalidade, os irrisórios esforços dos homens para lhes escapar, constituíram os temas essenciais da obra, tal como haviam sido em um filme anterior da mesma equipe: *Men Without Women*, história de um submarino submerso.

The Lost Patrol constituiu um grande êxito financeiro. Ford e Nichols convenceram a R.K.O. a deixá-los adaptar, com o pequeno orçamento de duzentos mil dólares, *The Informer* (O Delator), do romance de Liam O'Flaherty; esse assunto há vários anos era-lhes caro. Inicialmente o público mostrou-se desinteressado. Depois veio o êxito, subitamente, consagrado por vários "Oscars". Em Dublin, em 1916, um brutamonte local, que queria partir para a América denuncia à polícia inglesa um revolucionário irlandês. Desmascarado, julgado por um tribunal secreto, o delator confessa e recebe o seu castigo.

Mais ainda que *The Lost Patrol*, *The Informer* sofrera a influência do *Kammerspiel*. Dudley Nichols, muito impregnado de cultura européia, respeita ainda aí a lei das três unidades, sendo a de lugar fornecida por uma Dublin brumosa e opressiva, inteiramente realizado em estúdio, como nos antigos filmes alemães. A fotografia de Joseph August, toda em contraluz e claros-escuros, inscrevia-se na grande tradição germânica, a de Carl Freund, outrora cinegrafista de John Ford. Enfim, o símbolo ocupou aqui um lugar considerável. Segundo Nichols, a cegueira de Gypo é acentuada pela presença do cego no momento em que o delator recebe a recompensa de sua denúncia, a qual em seguida o persegue como um remorso. Pormenor que se pode comparar ao do palhaço testemunha do encontro dos dois heróis em *O Anjo Azul* e que profetiza a decadência do Professor.

The Informer, que a maioria dos historiadores e críticos americanos considera como a obra-prima do cinema do período anterior à guerra, é em grande parte a repetição e a adaptação de experiências já antigas. Nem todas as partes do filme sustentam de igual modo a prova do tempo, severa para os efeitos um pouco grandiloquentes e os cenários de estúdio. Max Steiner escreveu para a obra, segundo a técnica dos desenhos animados, uma música que o consagrou e que sublinhava, por exemplo, cada copo de álcool ingerido, por gluglus harmoniosos. Esses efeitos eram vulgares. Tornaram-se grotescos. Mas resta a sinceridade de Ford parafraseando a história de Judas numa Irlanda que lhe era tão querida quanto o Sul a Griffith.

Após esse êxito, os três filmes sucessivos de John Ford e Nichols foram malogros artísticos e comerciais: *The Prisoner of Shark Island*, *Mary of Scotland* e *The Plough and the Stars*. Desencorajado com o malôgro desse último filme, no qual quisera repetir *The Informer*, John Ford renunciou às pesquisas estéticas e fotográficas que haviam marcado essas obras e descambou para as fitas francamente comerciais, com um filme para Shirley Temple: *Wee Willie Winkie* (A queridinha do Vovô), como também com *Hurricane* (O Furacão), *Four Men and a Prayer*, *Submarine Patrol* etc. Sua decadência foi tal que o relegaram ao gênero desprezado do "Western", que assinalara o começo difícil de sua carreira. Contudo, Dudley Nichols tirou um excelente roteiro de uma banal história de uma diligência atacada, e *Stage Coach* (No Tempo das Diligências) foi um dos melhores filmes de Ford. Foi uma variação sobre um tema predileto: um grupo humano (alhures um só homem) caminha para o seu destino, que é um encontro com a morte, sendo observada a regra dramática das três unidades. O lugar único foi a diligência onde se encontravam vários tipos perfeitamente caracterizados: o jogador, o caixeiro viajante, o médico alcoólatra, a prostituta, o postilhão, o banqueiro corrompido, a jovem. E as grandiosas paisagens do Novo México, seus rochedos ruiniformes, seus cactos gigantes, dominaram as cavalgadas poeirentas da carruagem e dos Índios.

O solene *Young Mr. Lincoln* (A Mocidade de Lincoln), o ingenuamente confuso *Drums Along the Mohawks*, são obras menores. Porém não *The Grapes of Wrath* (Vinhas da Ira), adaptação de um romance de Steinbeck; tudo indica que o filme nunca teria sido empreendido por Hollywood, se o livro não houvesse na ocasião batido os recordes de venda.

Ford reencontrava nessa obra-prima da literatura americana um tema vizinho ao de *Stage Coach*: um grupo humano (uma família de camponeses expulsos de sua terra por banqueiros) parte num veículo (um velho caminhão) à procura do seu destino — o desemprego e a miséria — através de um deserto hostil (a América do Norte com suas instituições, seus grandes proprietários, sua polícia). Vários tipos são inesquecíveis. Em primeiro lugar, a mãe (Jane Darwell) e o filho (Henry Fonda). Ford interessou-se mais pelo tema "eterno" do que pelo assunto social particular do romance. Uma parte do seu filme perde-se em pesquisas técnicas e a fotografia em claro-escuro de Gregg Toland é muito elaborada, não convindo verdadeiramente a um assunto despojado e nu.

O cinegrafista e o realizador aprofundaram ainda mais as suas pesquisas estéticas em *The Long Voyage Home* (A Longa Viagem de Volta), "condensado" por Dudley Nichols de quatro peças de Eugene O'Neill. O clima sombrio, a rejeição dos movimentos de

câmara, o emprêgo do campo em profundidade ocuparam-nos tanto que se esqueceram de dar vida às personagens, as quais de tão tôscas são inumanas, ou cederam à mais banal vulgaridade em certos pormenores, como o da "sensual" mulher dos trópicos, primeira imagem do filme.

Nas vésperas de Pearl Harbor, John Ford conquistou o maior êxito comercial de sua carreira adaptando *How Green Was my Valley* (Como Era Verde o meu Vale), romance inglês de Llewelyn dedicado aos mineiros galeses. Essa obra predicante e pueril, na qual o dono da mina pede respeitosamente a mão da filha de um operário para o seu filho, é uma obra vulgar e medíocre, apesar de alguns bons resultados técnicos e dos seus inúmeros "Oscars".

William Wyler, que foi o melhor realizador americano desde o período anterior à guerra até o pós-guerra, nasceu na França, de onde partiu aos vinte anos para tentar fortuna na América, junto ao seu tio Carl Laemmle. Esse parentesco não lhe dispensou o aprendizado ofício em ocupações obscuras. Wyler, que dirigiu os seus primeiros filmes no fim do período Mudo, acabou encontrando seu caminho nas adaptações: *These Three* (Três Camaradas), tirado de uma peça de Lillian Hellman; *Come and Get It*, em colaboração com Howard Hawks, extraído de um romance de Edna Ferber; *Dodsworth* (Fogo de Outono), baseado em Sinclair Lewis, etc. Wyler levou êsses assuntos a sério e salientou a sua psicologia e mesmo os seus aspectos sociais. Os atores, que êle dirigia muito bem — e os excelentes cinegrafistas Maté e Toland, foram subordinados à obra. Diferentemente de Ford, êsse realizador cedeu pouco aos efeitos. Isso durante muito tempo o fez parecer pálido, aplicado, porém capaz e convicto.

Seu melhor filme anterior à guerra foi *Dead End* (Beco sem Saída, 1937), adaptação de uma peça da Broadway que descrevia a vida dramática das crianças pobres à sombra dos luxuosos arranha-céus. *Jezabel* (Jezabel, 1938) comportava, além de uma criação perfeita de Bette Davis, a patética reconstituição de uma epidemia no Sul, por volta de 1860. *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes, 1939) adaptava com louvável descrição, porém com certa frieza, o ardente romance de Emily Bronte... Em seguida, após um razoável *The Westerner* (Calante Aventuroso, 1940), e do muito medíocre *The Letter* (A Carta), extraído de Somerset Maugham, 1941, Wyler atingiu uma grandeza rude em *The Little Foxes* (Pérfida, 1941), adaptação de uma peça um pouco melodramática à qual o seu talento e o de Bette Davis deram certa aspereza humana e social. Mas pela primeira vez em sua obra, talvez sob influência de John Ford e Orson Welles — cujo cinegrafista Gregg Toland

êle então utilizava — Wyler deixou que a técnica fotográfica adquirisse mais importância que o assunto.

Antes de entrar no exército, Wyler terminou um filme de propaganda: *Mrs. Miniver*. Seu êxito foi colossal, mas a obra ressentia-se de um sentimentalismo pueril e de uma bem medíocre reconstituição em estúdio da Inglaterra no início das hostilidades.

Foi sem dúvida por ter atribuído mais importância ao fundo do que à forma, que, diversamente de Ford, a obra de Wyler caiu apenas acidentalmente na mediocridade: a honestidade e a sinceridade não constituem, no entanto, por si sós o gênio. Trata-se de um talento vigoroso, porém aplicado e sem grande originalidade. Falta a sua obra uma unidade intrínseca, um leitmotiv ou a vontade de apresentar um panorama da sociedade: não fôra a assinatura, e quem poderia atribuir ao mesmo autor *Dead End* e *Wuthering Heights*?

Diversamente de Sternberg ou de Stroheim, tão profundamente alemães, o francês Wyler é tipicamente americano, como o siciliano Capra ou o irlandês John Ford (excetuados alguns filmes). No período anterior à guerra, Hollywood sofreu menos influências que no tempo do cinema mudo. Seu apêlo a realizadores estrangeiros limitou-se quase que aos alemães proscritos por Hitler; Pabst fracassou em sua única tentativa americana, *A Modern Hero*, 1934. William Dieterle escolheu temas nobres e generosos (*Pasteur*, *Zola*, *Bloqueio*, *Juarez*), mas nem sempre se elevou a um nível que lhes correspondesse. Unicamente Fritz Lang realizou em Hollywood dois filmes dignos de suas obras européias.

Vindo de França, o grande realizador dirigiu em Hollywood *Fury* (Fúria, 1936), que atacava uma das chagas sociais da vida americana: o linchamento. Lang preocupou-se menos nesse filme em apresentar um aspecto típico de sua nova pátria que em reencontrar o seu tema fundamental, o da culpabilidade, verdadeira ou suposta, de um homem acuado pela cegueira da multidão, pela incompreensão dos homens, a estupidez do destino. Assim, inscrevia-se êsse filme na série de *Le Maudit* e mais remotamente de *Die Nibelungen*. Foi violento, forte, quase feroz...

A inocência perseguida foi ainda o tema de *You Only Live Once* (Vive-se uma só Vez). A consumada arte da realização, a fotografia requintada de Leon Shamroy, a comovente sinceridade do par Henry Fonda-Sylvia Sydney nem sempre conseguiram encobrir a inverossimilhança dêsses novos "Infortúnios da Virtude", em que o acúmulo de sombrias coincidências lembra os "romances negros" do romantismo nascente. A convicção do apêlo, assim como sua arte, asseguraram-lhe a grandeza, mesmo quando chegou às raiais do ridículo. Bastaria um minuto de descuido para nêle cair. Foi

infelizmente o que aconteceu com o predicante *You and Me*, após o qual Fritz Lang teve de aceitar tarefas comerciais: *The Return of Frank James* (A Volta de Frank James), technicolor, 1940; *Western Union* (Conquistadores, 1941).

Durante os dez anos de cinema falado que precederam a guerra, Hollywood, pela qualidade e o volume dos seus lucros, dominara o mundo: produziram-se nesse período seis ou sete mil filmes falados, sem que contudo se possa fazer referência a uma escola americana, como nos bons tempos do cinema mudo. Quatro fortes personalidades — Capra, John Ford, Wyler, Lang — duas ou três dúzias de realizações, excepcionais ou apreciáveis, não chegaram a fazer desse período uma grande época. As múltiplas promessas do início do cinema falado não foram cumpridas. A partir de 1935, Hollywood deu visíveis sinais de cansaço, e pior, de esterilização... O cinema americano deixava de interessar-se pela sua época e pelos homens: os grandes acontecimentos da década de trinta: a crise, o desemprego, o fascismo, a preparação da guerra, aparecem nos filmes americanos apenas excepcionalmente ou por alusão.

1935 foi o ano em que as consequências da vida econômica e da nova "guerra das patentes" faladas conseguiram reforçar o controle dos grandes grupos financeiros sobre a cidade do cinema. Oito Grandes reinaram daí por diante em Hollywood; cinco maiores: Paramount, Warner, Loew-M.G.M., Fox, R.K.O., e três pequenos: Universal, Columbia e United Artists. Os cinco Maiores perfazem 88% da cifra de negócios (dos quais 65% para a Paramount, Warner, M.G.M.), possuem quatro mil grandes cinemas-chave, e produzem 80% dos grandes filmes. Com os três Pequenos, monopolizam 95% a distribuição. Esses oito Grandes agrupam-se na "Motion Picture Producers of America" (M.P.P.A.) e são todos controlados — no mais das vezes em dois ou três graus — pelos interesses de Rockefeller e Morgan. Além disso, alguns dentre eles estão ligados à W. Randolph Hearst, à Dupont de Nemours, à General Electric e a vários grandes bancos. A alta finança americana, senhora direta de Hollywood, escolhe, através dos seus homens de confiança, os temas dos filmes, que devem, antes de ser realizados por um cineasta, agradar a um punhado de financistas.

Essa organização apoia-se num Código do Pudor, que é mais uma consequência que uma causa, e cujas proibições visam antes às questões sociais que ao crime ou à sexualidade; a campanha das organizações puritanas — a Legião da Decência em primeiro lugar — veio reforçar seus rigores. E já antes de Pearl Harbour, um paradoxo trágico surgia: Hollywood absorvia, em seu gigantesco funil, os maiores atores, os melhores talentos, a quase totalidade das

obras-primas mundiais (desde a biblioteca azul até Shakespeare) sem tirar de suas excepcionais matérias-primas e seus enormes capitais algo mais que uma mercadoria padronizada.

Durante a primeira guerra mundial, e nos primeiros anos do cinema falado, o subúrbio de Los Angeles fôra para o cinema um efervescente cadinho. Mas os tempos haviam mudado. Hollywood tornara-se, sob as ordens dos técnicos das finanças, uma gigantesca máquina de fabricar salsichas, segundo a expressão inventada por Stroheim e adotada pelos ingleses para designar um determinado cinema americano. Seu facão não mais poupava os melhores temas nem as mais fortes personalidades: "Os pioneiros de botas deram lugar aos capitalistas de óculos", escreveu a esse respeito René Clair... "Sómente os ingênuos crêem ser por acaso que há vinte anos não se revela um novo Griffith ou um novo Chaplin. É por uma espécie de superstição que se continua a mencionar o realizador e os escritores de um filme americano. Pois que, com algumas exceções, suas assinaturas não significam mais que as que figuram nas notas de banco..., os nomes que aí se lêem são apenas os dos empregados de uma administração todo-poderosa e anônima..." Essas amargas e lúcidas linhas escritas ⁽¹⁾ após uma longa permanência em Hollywood, infelizmente caracterizam bem a maior parte do cinema americano depois de 1935.

(1) Em prefácio ao livro de Robert Florey, "Hollywood, Hier et Aujourd'hui".

CAPÍTULO XXIV

DECLÍNIO E RENASCIMENTO DO CINEMA FRANCÊS (1930-1940)

Em 1930, a França inteira cantava "J'ai ma combine" ("Vou dar um jeito"), refrão do vulgar mas simpático *Roi des Resquilleurs*, filme falado de René Pujol e Pierre Colombier, com Georges Milton, chamado Bouboule. E em seus discursos dominicais, os ministros Tardieu, Laval, Briand, Paul Reynaud repetiam esse refrão sob uma forma mais nobre. A França, em virtude do seu bom senso, saberia escapar à crise e ao desemprego.

O cinema partilhava do otimismo oficial. O cinema falado multiplicara o número de filmes, que da média anual de uns cinquenta passara bruscamente a cem, depois a cento e cinquenta. A Pathé-Natan e a Gaumont-Franco-Film-Aubert dominavam o mercado, mas alguns independentes favorecidos pela sorte abocanhavam milhões. Mas esse quadro nem sempre era risonho. A França não possuía um processo sonoro comercialmente explorável. Tinha de pagar aos Estados Unidos, e em menor proporção à Alemanha, colossais quantias para sonorizar cinemas e estúdios. Tais somas compensavam o decréscimo das importações estrangeiras durante os anos em que a dublagem não era conhecida.

Os Estados Unidos haviam-se, aliás, estabelecido em Paris. A todo-poderosa Paramount, tornando-se proprietária dos estúdios de Joinville, aí fabricava filmes em versões múltiplas: espanholas, alemãs, italianas, francesas etc. para abastecer toda a Europa.

Por outro lado, os alemães, que haviam compreendido desde 1923 uma colaboração com o cinema francês, intensificavam sua atividade, financiando filmes franceses em Paris ou rodando versões francesas em Berlim.

Os métodos hollywoodianos deram em França resultados medíocres, apesar dos meios empregados. Contrataram-se Marcel Achard, Alfred Savoir, Pagnol, Cavalcanti, Tristan Bernard etc. A Paramount, vaiada em toda a Europa, precisou deixar de produzir,

chamando a Hollywood o seu estado-maior de técnicos. Não haveria sentido, porém, em cantar vitória: as versões francesas foram substituídas por uma avalanche de filmes dublados.

A multidão andrajosa de desempregados vadiava pelas ruas de Paris: a crise chegara. Alguns tinham ainda esperança de "dar um jeito". Em *Nu Comme un Ver*, filme da Pathé-Natan de 1932, Milton apostava que se tornaria milionário "partindo do nada", o que conseguia, extorquindo os montepios... Alguns homens de negócios faziam outro tanto. Ao "Krach" de Oustric sucedia um escândalo dos montepios: o caso Stavisky. O próprio Natan, vítima de seus "jeitos" muito engenhosos, foi acusado de extorsão e preso. Depois da Pathé, a Gaumont-Franco-Film-Aubert foi posta em liquidação.

A inflação da produção não fora acompanhada pela qualidade nos filmes franceses, mesmo quando dirigidos por realizadores formados em Hollywood: Robert Florey, o veterano Gasnier ou Paul Fejos. Os sobreviventes de 1920 pareciam renunciar: L'Herbier adaptava Gaston Leroux, Baroncelli *L'Arlésienne*, Raymond Bernard *Tartarin de Tarascon* e Jean Epstein, Pierre Frondaie e Pierre Benoit. A vanguarda não parecia resistir melhor. O cinema francês deu a impressão de reduzir-se apenas a René Clair.

Em *Le Million* (1931), que sucedeu a *Sous les Toits de Paris* e o superou, o enredo foi tirado por René Clair de um obscuro "vaudeville" de Georges Berr e Guillemaud. A mola da ação era quase idêntica à de *Le Chapeau de Paille d'Italie*. O herói, lançado em busca de um bilhete premiado, era seguido por amigos desastados ou malévolos e pelo grupo dos fornecedores: o açougueiro, o leiteiro, o padeiro, caracterizados por alguns acessórios, como no "vaudeville" de Labiche.

O paletó em que se escondera o bilhete de loteria foi comprado por um tenor, de modo que a perseguição continua na Ópera. Após uma confusão nos bastidores, com bofetadas, gordas mulheres desmaiadas, quiproquós, bandidos grotescos, a ação transporta-se para o palco, marcando uma pose em que se canta uma romança sentimental: "Estamos sós", enquanto Clair compara zombeteiramente — como outrora Feyder — o teatro e o cinema. A seguir, reinicia-se a ação, a batalha torna-se uma barafunda sublinhada pelo contraponto sonoro dos ruídos de uma partida de futebol. Encontra-se o bilhete. A ação terminada, o filme acaba por uma farândola.

Sustentado por seu ritmo, seu diálogo, seu tema, sua ironia e sua ternura, *Le Million* nunca perdeu o encanto e frescor. Constitui talvez a mais perfeita mecânica montada por Clair, com um curioso cuidado de simetria ao coordenar a ação.

A *Nous la Liberté* (1932) era mais ambicioso. René Clair mostrava no filme um evadido que se transformara em milionário pelo comércio de fonógrafos. A alusão a Charles Pathé pareceu evidente, porém não era intencional e não constitui uma chave. Clair pretendia, sobretudo, atacar, por vias cômicas, grandes problemas: a racionalização, o maquinismo, e o trabalho em série, que ele comparava ao trabalho nas prisões.

Essa crítica social ultrapassava um pouco os recursos de Clair. A *Nous la Liberté*, que se inspira em Chaplin tanto quanto inspirou *Modern Times* ⁽¹⁾, não tem penetração, e os trechos que pretendiam ser profundos envelheceram. Na conclusão, um bom capitalista, seduzido pela vagabundagem e o campismo, oferece suas fábricas aos seus operários, que dançam e pescam enquanto as máquinas trabalham sôzinhas. Esse utopismo pueril lembra hoje a cena de *You Can't Take it With You* que resolvia a questão social por lições de ocarina ministradas aos milionários.

Tais fraquezas não excluía o encanto e a graça. A bela cenografia de Meerson, os exteriores luminosamente fotografados por Perinal — colaboradores de René Clair desde o advento do cinema falado — o ritmo da decupagem, a bela música de Auric, deram à obra um valor plástico e lírico; bonacheirice e leveza de estilo impedem que o filme caia na pregação.

Com *Quatorze Juillet*, Clair voltava a seus temas familiares: o baile popular, o arrabalde de Paris, as canções populares, os gracejos parisienses, as disputas sem maldade. O filme cometeu o erro de não se manter nos limites do seu título. Por um lamentável equívoco, Clair, após descrever com graça e inteligência a festa nacional francesa, enveredou, exatamente quando se podia imaginar a ação terminada, por uma insípida história de malandros.

Le Dernier Milliardaire, tal como *A Nous la Liberté*, tratou de grandes problemas: a inflação, a crise econômica, a ditadura. Numa época em que se lançava o café ao mar, afogar os chapéus de palha para deter a superprodução constituiu uma caricatura digna de Chaplin. Mas nem o ritmo nem a força de invenção se agüentaram num filme que, no entanto, se mantém no nível de *Sous les Toits de Paris* ou de *Quatorze Juillet*.

O filme foi um grande fracasso comercial. René Clair desistiu de encontrar na França os grandes recursos que julgava indispensáveis a sua "classe internacional". Aceitou as propostas de Alexan-

(1) Sabe-se que a filial americana da sociedade *Tobis*, produtora de *A Nous la Liberté*, moveu contra Chaplin um processo de plágio. René Clair recusou-se sustentar a ação, empreendida por um empregado do dr. Goebbels. Isso não quer dizer que o seu filme não tenha sido uma fonte indiscutível para a obra-prima de Chaplin.



49 — Aleluia! (*Halleluyah*) — KING VIDOR, 1929 — Admiráveis atôres negros interpretam prêtos jogadores, dançarinos, pueris, violentos, conforme as habituais convenções de Hollywood.

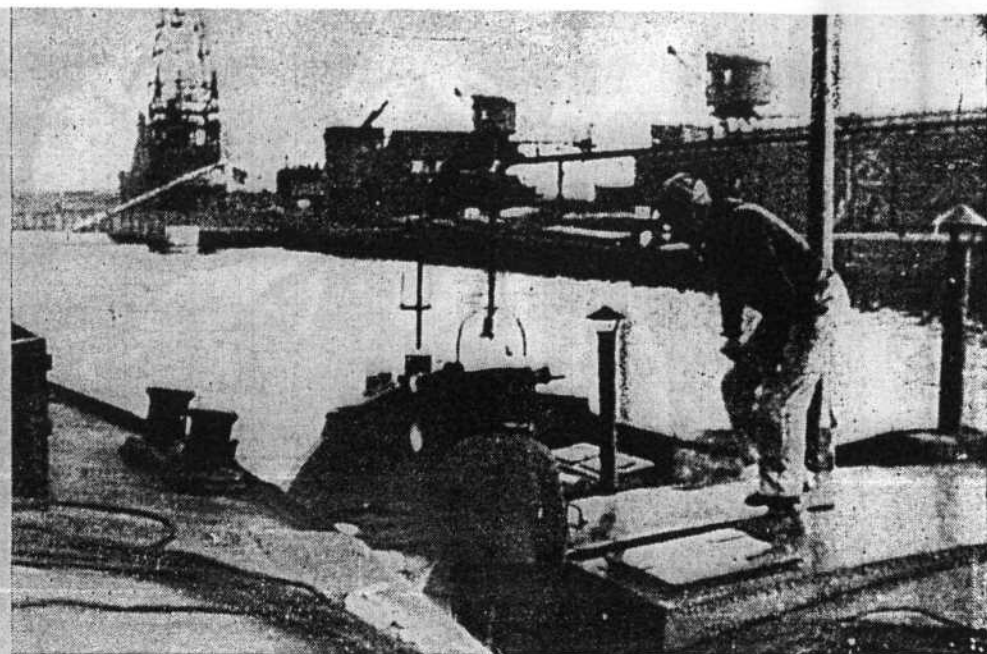
50 — O Anjo Azul — VON STERNBERG, 1930 — O criador dos gangsters de Submundo (*Underworld*) cria, com MARLENE DIETRICH, um nôvo tipo de mulher fatal.





55 — Toni — JEAN RENOIR, 1935 — A límpida visão do mundo social, em Toni, é uma lição que a jovem escola italiana não esqueceu (com BLAVETTE e CÉLIA MONTALVAN).

56 — Cais de Brumas (Quai des Brumes) — MARCEL CARNÉ, 1937 — O desertor (JEAN GABIN) encontrou seu amor (MICHELE MORGAN) mas o destino os leva à separação e à morte.



57 — Um Saveiro Passa (L'Atalante) — JEAN VIGO, 1933 — Com a extraordinária presença de MICHEL SIMON, o cenário trágico e atraente das paisagens suburbanas.

58 — A Regra do Jôgo (La Règle du Jeu) — JEAN RENOIR, 1939 — Uma perseguição trágica e cômica, entremeia os amôres dos patrões e dos empregados (GASTON MODOT e PAULETTE DUBOST).





51 — Sou um Fugitivo — *MERVYN LE ROY*, 1932 — Paul Muni, homem fracassado, enfrenta a polícia.

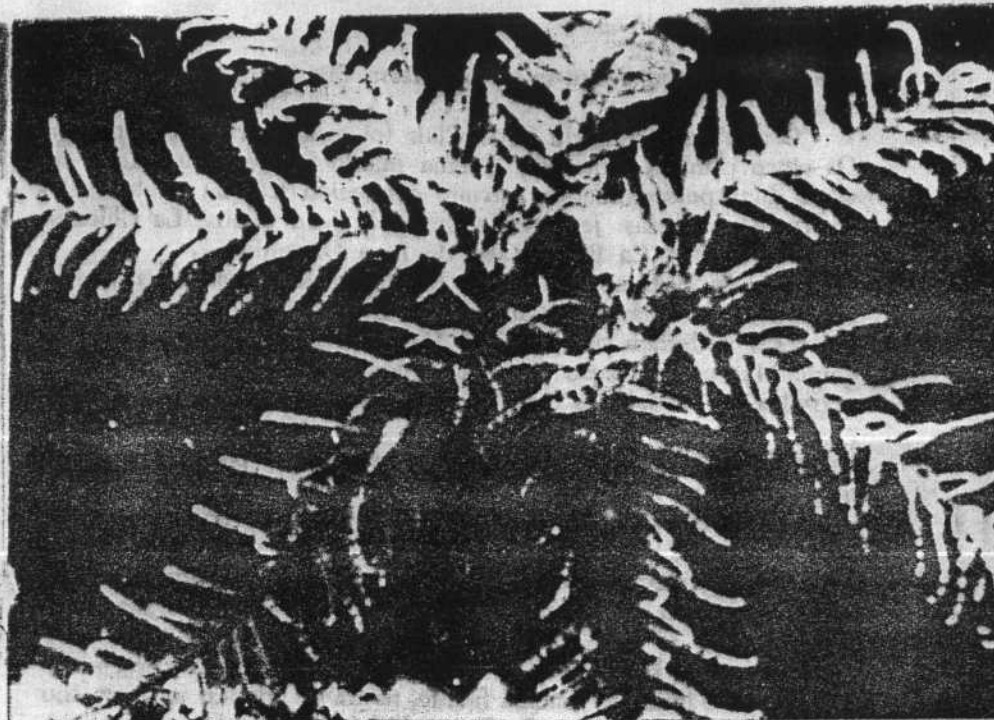
52 — Muralhas de Jericó (*New York — Miami*) — *FRANK CAPRA*, 1934 — O pobre jornalista (*CLARK GABLE*) e a insuportável milionária (*CLAUDETTE COLBERT*) continuam sua briga mesmo em seu quarto num hotel.



53 — O Delator (*The Informer*) — *JOHN FORD*, 1935 — "Quando Gypo (*VICTOR MAC LAGLEN*) recebeu seu dinheiro, encontrou um cego... e foi como se tivesse encontrado sua própria consciência" (*DUDLEY NICHOLS*, cenarista de *O Delator*).

54 — A Ópera de Quatro Vinténs (*Dreigroschenoper*) — *PABST*, 1931 — Uma sátira mordaz coloca lado a lado policiais e ladrões no ritmo das canções irônicas de *KURT WEIL* e *BERT BRECHT*.





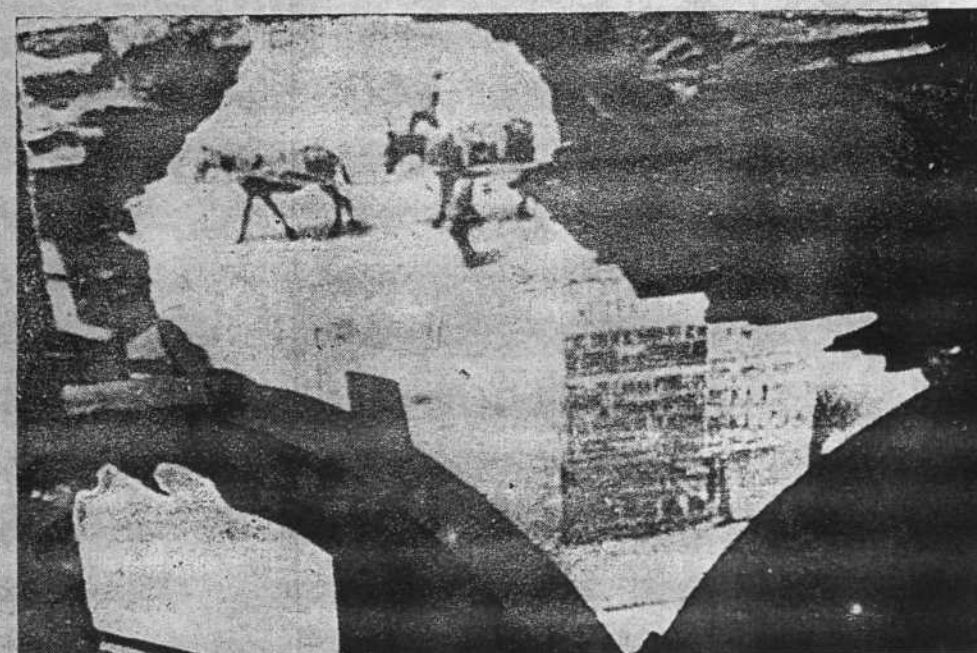
59 — Nanouk do Norte (*Nanook of the North*) — FLAHERTY, 1921 — O homem primitivo em luta contra a natureza hostil.

60 — Filme científico de JEAN PAINLEVÉ — A maravilhosa descoberta da poesia microscópica das poças e das gotas de água.



61 — A Volta de Maxime — KOZINTZEV e TRAUBERG, 1938 — Maxime (BORIS TCHIRKOV) nas barricadas de Petrogrado em 1914.

62 — Terra de Espanha — JORIS IVENS, 1937 — A verdade e a poesia dominam a obra do grande documentarista holandês.





63 — Tchapaiev — G. e S. Vassiliev, 1934 — "Glorificar a grandeza dos feitos históricos, mobilizar para a realização de novas tarefas" (STALIN).

64 — O Caminho da Vida (*Le Chemin de la Vie*) — NICOLAS EKK, 1931 — A reeducação das crianças abandonadas, na época, um assunto novo no cinema.



dre Korda e estabeleceu-se na Inglaterra. Sua ausência duraria doze anos.

O ano da partida de René Clair foi o da morte de Jean Vigo. Os cinco primeiros anos do cinema falado francês, dominados por essas duas personalidades, haviam conhecido três ou quatro belas realizações isoladas: Jean de la Lune, de Jean Choux, *La Chienne*, de Jean Renoir, *La Petite Lise*, de Jean Grémillon...

Jean de la Lune fôra teatro bem filmado e bem interpretado. Se houvessem compreendido a lição de tal êxito, os realizadores franceses poderiam ter superado Lubitsch e Capra na comédia ligeira. Mas com exceção de Clair, a França parecia ter perdido os segredos da comicidade e da comédia. A renovação do "vaudeville" pressupunha uma boa observação dos tipos sociais contemporâneos. Nenhum roteirista de talento a procurou, numa época de crise em que não se tinha disposição para rir.

La Petite Lise, de Jean Grémillon, baseado num roteiro de Charles Spaak, descrevia sombriamente um mundo sombrio: um forçado, uma môça, crimes. Essa volta a um certo naturalismo era avançada para o seu tempo. A obra foi vaiada apesar de suas qualidades.

Essa quase foi a sorte de *La Chienne*. Jean Renoir, desempregado desde o início do cinema falado, tivera de adaptar um pequeno "vaudeville" de Feydeau: *On Purge Bébé*. Ele revolucionou os estúdios, numa época em que as imitações sonoras eram da regra, gravando diretamente o ruído de uma descarga de água. Esse ensaio ligeiro teve suficiente êxito para que se confiasse a Renoir a realização de *La Chienne*. O romance que o filme adaptava era obra de um autor cômico, La Fouchardière, porém tratava-se de uma sombria história naturalista: um caixa, vítima de uma prostituta e de seu amante, tornava-se ladrão, depois assassino. O êxito de *L'Anje Bleu* não deixara de influir na escolha do assunto, mas Michel Simon foi muito superior a Jannings, num papel análogo. Por esta realização Renoir ligava-se, através de uma descrição exata de alguns tipos, ao naturalismo literário, para o qual o inclinavam a sua formação e o seu temperamento.

O diretor empregava amplamente a palavra num diálogo um pouco brilhante demais e criava uma excelente atmosfera sonora, com a escala mal tocada nos pianos pequeno-burgueses, ou a canção de rua que comentava o assassinato de *La Chienne*.

A crítica entusiasmou-se. Porém o resultado financeiro foi medíocre e Renoir viu-se relegado a tarefas comerciais, como o insípido "vaudeville" *Chotard et Cie*. Mas *La Nuit du Carrefour*, baseado em Simenon, criou uma envolvente atmosfera de chuva, e *Madame Bovary* teria sido uma perfeita adaptação de Flaubert se

não houvesse sido mutilada. Com a Farsa anarquista **Boudu Sauvé des Eaux**, o realizador deixou desencadear-se a truculência exagerada de Michel Simon. Nenhum desses filmes obteve êxito.

No deserto do cinema francês durante esses negros anos, um pouco de sinceridade, alguns rostos de crianças, o sentido da vida cotidiana, bastavam para que se considerasse um filme como obra-prima. No mais das vezes isso era um exagero. Porém deve-se reter o comovedor mas desigual *Poil de Carotte* (O Pega-Fogo), de Duvivier, o encantador e sensível *La Maternelle*, de Benoît Lévy e Marie Epstein, um dos melhores filmes da época, e finalmente *Jeu-nesse*, de Lacombe, drama cheio de frescor, direto, verdadeiro, encantador, apesar do pessimismo do seu roteiro. Esse pessimismo também se encontra, sem essas qualidades, em *La Rue sans Nom*, de Pierre Chenal ⁽¹⁾. Esse "negrum" adquire um tom inteiramente diferente na obra. *A Propos de Nice* e teve, no fim da vanguarda, uma força quase explosiva. A obra envelheceu em virtude do estetismo e do simbolismo sexual ingênuo de algumas imagens ou comparações. Porém o filme foi o primeiro documentário social francês que não se limitou a constatar, mas assumiu a forma de uma feroz sátira, que opunha a ociosidade improdutiva dos que vivem de grandes ou pequenas rendas, preguiçosamente ao sol, as extravagâncias da moda e o frenesi dos carros alegóricos do Carnaval, aos farrapos dos que vivem nos pardieiros da velha Nice.

Em *Zéro de Conduite*, Jean Vigo utilizou as recordações de uma infância difícil. Seu pai, o anarquista Almereyda, havia sido muito provavelmente estrangulado pouco tempo antes pela polícia na cela onde fôra detido por "intrigas derrotistas". Essa infância trágica explica a amargura de *Zéro de Conduite*. O assunto da fita transcreve mais ou menos a canção dos escolares: "Todos os livros ao fogo, e o professor junto..." O filme é um apêlo anárquico em favor da vitória das crianças sobre os adultos, mas principalmente, são os sonhos de uma criança perseguida, e suas recordações quase escorchadas. A poesia atinge uma rara qualidade na revolta no dormitório, com o esvoaçar das plumas e os lentos movimentos dos escolares de camisola branca.

A censura recuou o visto a um filme que escarnecia dos professores e das autoridades. *Zéro de Conduite* foi visto somente pelo público dos Cine-Clubes e a obra, influenciada por Chaplin e Buñuel, não pôde ter grande repercussão.

Vigo não gostava do roteiro de *L'Atalante*. Porém aceitou-o, sem dúvida, por causa do ambiente popular descrito por uma narração bastante literária. A jovem esposa de um marinheiro, que se

(1) Pierre Chenal realizou na França, até 1940, filmes desiguais: *Les Mutinés de L'Elseigneur*, *Le Dernier Tournant*, *Alibi* etc. Seu filme mais célebre, *Crime et Châtiment* (1943), foi diretamente inspirado pelo expressionismo alemão.

enfastia na chalupa em companhia de um velho marujo meio louco, deixa o barco e vai para Paris. Depois o casal se reencontra e se reconcilia.

Alguns episódios são um pouco exagerados. O "número" do palhaço Margaritis num baile popular, as exibições de Michel Simon num antro surrealista, com autômatos e mãos cortadas, ou os mergulhos do marinheiro que revê na água do canal o rosto da mulher desaparecida.

Vigo comove-nos mais quando, deixando as modas literárias de 1933, descreve a realidade sem artifícios: as margens do canal percorridas pelos convidados de um casamento, enternecedores e grotescos, uma paisagem desoladora de arrabalde, a vida a bordo da chalupa, uma loja de vitrolas de subúrbio. Revela-se então um poeta genial, o Rimbaud do cinema.

Suas extraordinárias realizações, originadas no documentário da vanguarda, fazem lamentar que Vigo tenha morrido aos 29 anos, deixando a promessa de obras que teriam sobrepujado a dos seus maiores contemporâneos.

Quando Vigo morreu, a produção francesa parecia estar em pleno declínio. Em dois anos, o número de filmes baixou de trinta por cento. Os estrangeiros, por um instante instalados na França, partiram: Korda para a Inglaterra, Fritz Lang e Pommer para os Estados Unidos. Com eles, perdia o cinema francês um pouco do cosmopolitismo que um dos seus aproveitadores, Paul Morand, caricaturizara num panfleto grosseiro: "*France la Douce*". Aos monopólios franceses e às combinações internacionais sucedia um artesanato sem honestidade e sem envergadura, com os seus cheques sem fundo, suas sociedades fantasmas instaladas em casas de cômodos, suas produções sem capitais ou fiadores, suas falências, suas fraudes.

No entanto, no que se refere aos fatos, o reinado dos aventureiros foi menos inconveniente que o dos cadáveres vivos representados pelas grandes sociedades que se putrefaziam. O mercado cinematográfico conheceu de novo uma livre concorrência, pelo menos relativa. Graças a isso, estreantes (Marcel Carné) ou banidos (Jean Renoir) puderam empreender novas obras. Como escreveu o dr. Roger Manvell, "por felicidade, a falência das principais grandes sociedades, em 1935, dava aos produtores e realizadores independentes a oportunidade de poder fazer filmes que constituíram, apesar do seu número relativamente pouco elevado, a famosa Escola francesa, que se poderia chamar poético-realista. ("Film", 1945).

Uma nova era ia abrir-se, começando pela volta de Jacques Feyder.

O grande realizador perdera cinco anos em Hollywood, durante os quais não lhe foi permitido elevar-se acima da produção comercial: *Si l'Empereur Savait Ça*, *Le Spectre Vert*, 1930. De volta ao Velho Mundo, deu-lhe no início de 1934, *Le Grand Jeu*.

O roteiro de Spaak e Feyder envelheceu; os legionários com os seus amôres, as suas brigas são — e eram já — acessórios de melodrama. Mas o engenhoso enredo, baseado num falso reconhecimento, serviu principalmente para pintar a realidade da vida colonial: os botequins, o absinto, os baralhos enebados, o calor, as mósas, a vida boêmia, a aventura barata, o embrutecimento. A obra descrevia sobretudo fracassados e desclassificados, em breve heróis favoritos do cinema francês.

Pension Mimosas superou *Le Grand Jeu*. Essa obra perfeita, que conserva ainda hoje todo o seu interesse, descreve certas camadas sociais que vivem do jogo: "croupiers" de Monte Carlo e os meios suspeitos parisienses. Mas também o amor atormentado de uma Fedra moderna (Françoise Rosay) por seu filho adotivo (Paul Bernard). Todos os tipos sociais foram descritos e situados com uma perfeita exatidão de estilo, aplicável também aos cenários, verdadeiras personagens do drama: uma pensão familiar para jogadores, o grande salão do cassino, a escola dos "croupiers", uma taberna suspeita no subúrbio. O filme acabava mal: o dinheiro ganho na roleta para salvar um transviado não lhe impediu o suicídio. Mas qualquer "redenção" teria sido convencional, e fora a paixão amorosa, que grandeza poderia Feyder emprestar a essas personagens, parentes daquelas cuja mesquinhez e ridículo Vigo estigmatizara diretamente em *A Propos de Nice*?

Aos freqüentadores da Pensão Mimosas, Feyder teria preferido "um conflito entre operários e patrões" ⁽¹⁾. Porém tôdas as portas se lhe fechavam ao enunciar tais projetos. Achava-se, afinal de contas, reduzido ao melodrama num meio pitoresco, porém medíocre. Como espantar-se, se Feyder foi invadido não pelo pessimismo, mas por uma lúcida amargura?...

Com seus dois filmes, Jacques Feyder tornava-se o líder da nova Escola francesa, que reuniu, a partir de 1935, Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier. Nessa escola, que se pode chamar realista, ou melhor, naturalista, descobrem-se, com a influência de seus filmes Crainquebille ou Thérèse Raquin, certas tradições de Zecca, Feuillade ou Delluc, assim como algumas lições de René Clair e Jean Vigo. Mas quer se queira quer não, o naturalismo francês deveu também algo a um homem de teatro, então muito desacreditado pela gente de cinema, Marcel Pagnol.

(1) Citamos aqui, ou parafraseamos, as conclusões de Feyder em seu livro: "Le Cinéma notre Métier" (Skira, 1944).

Esse autor de êxito vira no cinema falado um meio de pôr o teatro em conserva a fim de oferecê-lo ao grande público. Deixando o barco podre da Paramount, Pagnol pôs em prática essa teoria em *Marius* e em *Fanny*, que, pelo desprezo da técnica, foram acolhidos com indignação pela crítica. Arrasaram mais o autor que os realizadores: Alexandre Korda para *Marius*, Marc Allégret para *Fanny*. Este último diretor, homem de muito gosto, embora nem sempre vigoroso, acabava de terminar *Mam'selle Nitouche*, filme de muita graça e leveza.

O êxito econômico desses filmes permitiu a Pagnol tornar-se produtor. Renunciando logo depois a pôr em conserva os autores do repertório teatral (Émile Augier, Eugène Labiche), dirigiu pessoalmente filmes, cujo texto escrevera especialmente para a tela. Se César foi medíocre, Merlusse teve algum relêvo e Jofroy, espécie de conto campestre, foi não só pitoresco e truculento, mas valeu também pela justeza das observações de costumes. Angèle (1934) foi, enfim, um dos melhores filmes franceses desde o início do cinema falado. Pagnol nele continuava, sem dúvida, desprezando a técnica, porém essa lacuna foi amplamente compensada pela ótima qualidade literária do diálogo, a exatidão do tom, a autenticidade dos cenários (no mais das vezes naturais), a humanidade dos caracteres e a perfeita direção de excelentes atores: Delmont, Orane Demazis e, sobretudo, Fernandel, grande ator que os realizadores franceses não raro relegaram à palhaçada.

Angèle permitia grandes esperanças, que Pagnol cumpriu mal. Fêz às pressas obras medíocres e alguns filmes mais dignos de atenção. *Regain* (1937), adaptação de um romance de Giono, como também o são *Jofroy* e *Angèle*, foi uma pregação no sentido da "volta à terra", freqüentemente arrastado e mal representado. *La Femme du Boulanger* (A Mulher do Padeiro) foi um filme truculento e saboroso, que se manteve um pouco no nível da pilhéria, a despeito da vigorosa criação de Raimu e do êxito considerável que acolheu o filme nos Estados Unidos.

Faltou a Pagnol menos a vontade de fazer "cinema", que o desejo de deixar as eternas histórias de mulher culpada ou mãe solteira e o ambiente dos lojistas marseheses ou dos ricos camponezes provençais. Foi sem esforço que em 1940 um filme dessa série, *La Fille du Puisatier*, teve por moralidade o discurso do Marechal Pétain implorando o armistício. Esse discurso foi substituído em 1945 por um apêlo do general de Gaulle, a fim de possibilitar uma frutuosa exibição em Nova Iorque.

Apesar dos seus defeitos e limites, Pagnol demonstrara que se antige mais facilmente a classe internacional permanecendo nacio-

nal. A vitória de seus filmes — bons ou medíocres — no estrangeiro, contrastou com o fracasso das grandes combinações cosmopolitas então organizadas na França: *Les Aventures du Roi Pausole*, do russo emigrado Granowski; *La Bataille*, filme franco-tcheco de Farkas, com Annabella e Charles Boyer; ou mesmo *Don Quichotte*, de Pabst.

Foi por conta de Pagnol que Jean Renoir dirigiu *Toni*, com uma liberdade de que não gozara com os outros produtores. A história é banal e cotidiana: um crime passionai e um semi-erro judiciário terminam pelo homicídio de um operário estrangeiro por um camponês hostil. O roteiro fôra tirado de um fato real da crônica judiciária e reconstituído por meio dos depoimentos de testemunhas. Graças a êle, porém, Renoir apresentava o meio operário, quase ignorado pelos cinemas americano e francês, através de um dos seus problemas mais vivos — o da mão-de-obra imigrante. Ao aplicar a uma camada social rigorosamente definida os métodos instintivos de Pagnol — e os muito conscientes do cinema russo — Renoir atingiu a grandeza discreta e a simplicidade de tom que haviam faltado em suas anteriores tentativas, *Nana* e *La Chienne*. *Toni* foi uma das raras obras verdadeiramente realistas do naturalismo cinematográfico francês. O crime é aí acidental, e não uma finalidade. O importante foi descrever a sociedade de modo verdadeiro e, também, com uma perfeição plástica que provém diretamente de Renoir pai.

Toni, cujo êxito comercial foi medíocre, nem por isso deixa de ser um filme-chave, um marco para o seu autor e para todo o cinema francês. Sua influência prolonga-se até hoje no cinema italiano... Com *Toni* e *Pension Mimosas* começava o renascimento do cinema francês, em vão invocado quinze anos antes por Louis Delluc.

1935 não foi somente a data dêsses dois filmes. O país, que fôra entorpecido pela prosperidade e depois prostrado pela crise, despertara com o choque de fevereiro de 1934. Êle se excitara, depois se agrupara. Uma grande corrente popular arrastava numerosos intelectuais, e brados de esperança — considerados com desprezo como "slogans" — penetraram nos recintos insonorizados dos estúdios.

Le Crime de Monsieur Lange, de Jean Renoir, e *La Belle Equipe*, de Duvivier, foram os filmes-testemunhas de 1935-1936, anos conquistadores e otimistas. O cinema francês por fim atualizara-se. *Le Crime de Monsieur Lange* descreve, sobre um roteiro de Prévert e Renoir, um subúrbio parisiense, uma lavandaria, uma pequena tipografia, um escritor pobre, um casal de zeladores... Um homem de negócios corrompido quer tapear toda essa boa gente,

que se constitui em cooperativa e obtém a vitória. O crime é sobretudo simbólico, sendo a união e a luta o essencial. A ternura, o encanto, a delicadeza, a inspiração e muito humor suprem certas deficiências técnicas.

Após *Monsieur Lange*, Renoir quis, por força, filmar um novo roteiro de Charles Spaak: *La Belle Equipe*. Porém Duvivier, que comprara o assunto, dirigiu-o, realizando um de seus melhores filmes. Julien Duvivier começara sua carreira em 1919 com um filme de "cowboys" rodado na Corrêze: *Haceldama*, ou *Le Prix du Sang*, seguindo-se uma onda de produções comerciais: romances de Henry Bordeaux, maus melodramas.

O cinema Falado proporcionou a Duvivier os meios que lhe haviam faltado no cinema Mudo. Ao êxito de *Poil de Carotte*, seguiram-se outros: o grosseiro porém hábil *David Golder*, engenhosos romances policiais: *Cinq Gentlemen Maudits*, *La Tête d'un Homme*, o insípido *Marie Chapdelaine*, o pomposo *Golgotha*, *La Bannera* superou todos êsses filmes, sendo uma obra de classe. Seu roteirista, Charles Spaak, reencontrara num romance de Pierre Mac Orlan os legionários do seu êxito anterior, *Le Grand Jeu*. A ação situava-se entre as tropas então comandadas pelo General Franco no Marrocos espanhol. A direção foi hábil e nervosa, sobretudo nas brigas e batalhas, que superaram os episódios sentimentais.

Em *La Belle Equipe*, vários desempregados, com o que haviam ganho na loteria, montavam uma empresa cooperativa, um restaurante no subúrbio parisiense. Seu esforço estava para dar resultado, quando um gendarme paternal vinha expulsar um dos homens, um estrangeiro perseguido pelo seu governo. Essa brecha abria outras e a empresa fracassava.

Tal como Renoir, Duvivier punha em cena operários, encontrando atores capazes de interpretá-los: Aimos, Jean Gabin, Vanel... Porém o desenlace — o fracasso da empresa — foi ambíguo. Dever-se-ia concluir por aí que um grupo de trabalhadores não pode construir sua felicidade e prosperidade à margem da sociedade, ou ao contrário, que o destino vota ao malôgro todo esforço coletivo sincero? É bem difícil resolver essa alternativa. Tanto mais que Duvivier reservou o fracasso dos operários ao público dos Campos Elísios, filmando para os cinemas populares uma versão otimista: os últimos membros da cooperativa (Gabin e Vanel), em lugar de se matarem por uma aventureira (*Viviane Romance*), expulsavam-na, tornando-se assim comerciantes estimados e prósperos.

A despeito dessa singular ambivalência, *La Belle Equipe* teve um caráter popular bem diferente das pregações de Vidor, o qual também tratava o desemprego em *Our Daily Bread*. No caso do realizador americano, o empreendimento chocava-se somente com a

natureza. Na França, encontrava sobretudo dificuldades sociais.

La Belle Equipe continha excelentes cenas: o deslumbramento dos parisienses diante da vegetação ensolarada do restaurante, os amigos deitados no telhado para impedir que o furacão o carregasse, a raiva dos desempregados, quando a eletricidade é cortada, seu amargo diálogo diante de um cartaz que diz: "Façam Reservas de Saúde, Praticando Esportes de Inverno". La Belle Equipe, tal como Monsieur Lange, foi quase uma reivindicação. É significativo o fato de vermos então Le Golém, bem mediocrementemente realizado por Duvivier em Praga, não como uma máquina revoltada contra o seu inventor, como no filme de Wegener, e sim uma força que liberta um povo oprimido...

A obra de Renoir, mais conseqüente que a de Duvivier, desenvolveu-se como um quadro da França contemporânea, segundo um desígnio talvez preconcebido e próximo do de Zola nos "Rougon-Macquart".

Les Bas Fonds (1936), por ele realizado após La Vie est à Nous, filme de propaganda eleitoral do partido comunista, não se inscreveu nesse plano geral, constituindo uma obra menor. Mas La Grande Illusion foi um filme excelente. Seu roteirista, Charles Spaak, irmão do político belga, colaborou em quase todas as grandes realizações francesas anteriores à guerra, tendo sobre seus realizadores considerável influência. Utilizou amplamente em seu filme as recordações de Jean Renoir, prisioneiro num Oflag, de 1916 a 1918.

La Grande Illusion (A Grande Ilusão) foi, por um lado, a ilusão dos combatentes que haviam acreditado que a sua guerra seria a última e que a camaradagem dos exércitos subsistiria na paz, apesar das diferenças sociais. Sua lição foi também que, acima do conflito das nações, as classes se entendem: o marquês de Boildieu (Fresnay) está mais próximo do Junker von Rauffenstein (Erich von Stroheim) que do mecânico Marechal (Jean Gabin). Inversamente, apesar da barreira linguística, Marechal, proveniente de um meio popular, entende-se melhor com uma camponesa alemã (Dita Parlo) que com o seu companheiro de evasão, um banqueiro (Dalio). Quando se reeditou esse filme em 1946, o seu pacifismo, próximo do de La Tragédie de la Mine, pareceu ter sido a verdadeira (e involuntária) grande ilusão, a ilusão sobre as possibilidades da confraternização com os ex-nazistas. Em todo o caso, o filme nem de longe pregava antecipadamente a colaboração. Goebbels não se enganou, e mandou proibir a fita no III Reich, na Itália e depois na França ocupada.

Renoir voltara nesse filme ao estilo despojado, quase documental, de Toni, mas nem por isso deixou de revelar o seu senso plástico. Não esquecia as preocupações de forma, sempre porém subor-

dinando-as ao tema. É para melhor situar os personagens em seu ambiente que ele os liga aos cenários naturais e que emprega o mais das vezes, desde Madame Bovary até La Règle du Jeu, as objetivas que utilizam toda a profundidade de campo, as quais conferem a mesma nitidez tanto aos primeiros planos como aos mais distantes.

Essa volta a uma técnica antiga — e então injustamente depreciada — abria consideráveis possibilidades, que Renoir deveria sistematicamente desenvolver em La Bête Humaine, bem antes de Citizen Kane, de Orson Welles.

Todavia, Renoir prendia-se menos à nitidez dos planos distantes do que à exatidão dos seus tipos sociais. E quando se fala de Escola francesa anterior a 1940, é menor a tentação de analisar a sua técnica que os seus temas. Essa predominância, que a opõe às escolas alemãs antigas, motivou o seu êxito internacional. La Grande Illusion mostrava com verdade um mecânico, um banqueiro e um aristocrata, e principalmente um Junker, que aliava o sentimentalismo por uma flor de gerânio cortada à ferocidade fria que mata a tiros de revólver um trocista tocador de flauta... Essa busca da caracterização social vinha em parte dos filmes russos, mas também das antigas obras de Stroheim, e mais remotamente, do naturalismo literário e da pintura impressionista.

A pesquisa dos segredos impressionistas dominou Une Partie de Campagne. Esse amargo e breve idílio que transcrevia um conto de Maupassant só foi apresentado em 1945. Renoir o abandonara para empreender um trabalho ambicioso, La Marseillaise.

Esse filme foi não raro atacado mais por razões políticas que artísticas. Não constituiu um êxito completo, apesar de belos trechos: a apresentação da realza em Versalhes, com a Guarda que caminha sobre os espessos tapetes das luxuosas antecâmaras; um Luís XVI inteligente, sensível mesmo, quando não é monarca; a emigração de Coblença vista com uma crueldade quase stroheimiana; o "maquis" em que se refugiam os marseheses; a reunião de clube na qual fala uma "tricoteuse" patética e simples; finalmente, a tomada das Tulhérias é um trecho de grande estilo. A fita pecou mais pela construção dramática. O 1.º de agosto deveria aparecer como uma etapa, pois Valmy, onde foram vencidos os exércitos dos estrangeiros e dos emigrados, deu sentido a La Marseillaise. Ora, essa batalha, que deveria ser uma apoteose, ficou reduzida a uns poucos homens avançando confusamente na bruma.

Entretanto, a Escola francesa também evoluía de maneira significativa. O desenrolar da guerra da Espanha inquietava certos espíritos, que passaram das grandes esperanças à lassidão e ao ce-

ticismo. O pessimismo e o desânimo caracterizaram, depois de 1937, a maior parte dos filmes franceses. Esses sentimentos não se identificam com o amargor de Feyder em seu último filme francês anterior à guerra: *La Kermesse Héroïque* (A Quermesse Heróica).

O roteiro foi tirado por Feyder e Bernard Zimmer de uma novela escrita por Charles Spaak em 1929, em circunstâncias bem diversas das do novo período pré-guerra, que então se iniciava. Feyder interessava-se sobretudo por exibir os esplendores plásticos dos antigos mestres flamengos, Breughel, Jordaens, Franz Hals etc. A farsa truculenta do roteiro imaginava, no tempo da ocupação de Flandres, a chegada de um pequeno destacamento dos exércitos espanhóis, que aterrorizava os burgueses, os quais temiam mil atrocidades. Estes abrigavam-se em subterrâneos, porém suas mulheres afastavam os perigos com uma comezaina oferecida aos ocupantes, belos militares surgidos em seu cotidiano medíocre.

O filme não causou incidentes em Paris e Berlim. Mas em Flandres, nacionalistas desencadearam contra ele violentas manifestações, que fizeram essa produção da Tobis ser acusada de servir a propaganda alemã. Isso nada tinha a ver com as intenções do realizador. Elas derivavam de um pacifismo antigo, sem por isso obrigatoriamente anunciar a "colaboração" na qual, cinco anos depois, se lançariam os flamenguistas adversários da *Kermesse*... O dr. Goebbels retirara o filme da circulação, em 1939. Foi proibido, enquanto durou a guerra, na Alemanha e na Europa ocupada.

O filme era sobretudo um suntuoso divertimento cuja perfeição foi completada pela admirável cenografia de Lazare Meerson, a belíssima fotografia de Henri Stradling, os luxuosos figurinos de Benda, a perfeita interpretação de Françoise Rosay e Louis Jouvet. Feyder renovava com a sua *Kermesse* o filme histórico, porém esse modelo, admirado em toda parte, não foi imitado. A França não tinha recursos, e os Estados Unidos, tradições.

Após esse triunfo, o realizador, por sua vez seduzido por Alexandre Korda, partiu para a Inglaterra a fim de dirigir um deplorável *Knight Without Armor*. Seu *Gens du Voyage*, realizado em seguida na Alemanha, foi uma notável pintura do circo, estragada por erros de distribuição e um roteiro excessivamente melodramático. Feyder apagava-se no momento em que a Escola francesa ia triunfar. Alguns dos seus discípulos transformaram nessa escola, o seu lúcido amargor num pessimismo instintivo e desesperado...

Pode-se ligar a essa corrente *Pépé le Moko*, *Carnet de Bal*, *La Fin du Jour*, que foram os melhores filmes de Duvivier, e *Jenny*, *Quai des Brumes*, *Hôtel du Nord*, *Le Jour se Lève*, que marcaram a retumbante estréia de Marcel Carné. A influência de Feyder alia-se nesses filmes às do *Kammerspiel*, do expressionismo, de Murnau,

de Sternberg... E o pessimismo francês derivou, em grande parte, de modelos americanos.

Pépé le Moko (Demônio da Argélia), a mais nervosa e perfeita obra de Duvivier, retoma com fidelidade, por exemplo, certos recursos do famoso *Scarface*, de Howard Hawks. *Pépé*, um gangster francês, é irmão do herói anteriormente encarnado por Paul Muni. Seus cúmplices são caracterizados por gestos e tiques, calcados sobre os que Howard Hawks impôs aos comparsas de *Scarface*. Essa utilização direta de alguns recursos americanos não impediu que Duvivier fôsse original. Ele renovou o tema e os tipos, transportando-os dos bairros mal afamados de Nova Iorque para o ambiente pitoresco da Casbah de Argel. A semelhança entre os dois heróis é mais aparente do que real.

Scarface, experimentando alegremente as suas metralhadoras, era uma força conquistadora e selvagem. *Pépé* é, antecipadamente, um vencido. Não pela polícia, que o cerca no seu refúgio da Casbah, mas por ele próprio, pela nostalgia do asfalto parisiense, por um amor desvairado, pela saudade e o tédio, pelo impossível da vida, numa palavra, pela fatalidade.

No desenlace, o destino elimina *Pépé* diante da grade que o separa de um navio simbólico, o qual o deveria transportar para longe com a amada. Durante a década dos anos vinte, o gosto da evasão, da partida, dominara, juntamente com uma boa parte da literatura francesa, alguns filmes: *Marius*, de Pagnol, divulgando uma tradição originada em Arthur Rimbaud, terminava o seu drama por uma partida. *Pépé* não pode mais embarcar: o seu suicídio é uma solução, um final...

Carnet de Bal (*Carnet de Baile*, 1937), cujo êxito comercial ultrapassou o de *Pépé le Moko*, é uma seqüência de episódios com pequena ligação entre si: uma viúva, guiada por um antigo "carnet de bal", passa em revista sete ou oito destinos, ao encontrar, vinte anos depois, seus antigos pretendentes. São todos fracassados que esqueceram o amor e o ideal, quer se tenham tornado médico clandestino (Pierre Blanchard), pequeno burguês embrutecido (Raimu), barbeiro imbecil (Fernandel), trapaceiro (Louis Jouvet), alpinista profissional (Pierre-Richard Wilm). A religião seria talvez uma solução se os sermões do monge (Harry Baur) fôsem mais convictos e convincentes. Nesse filme, muito desigual, as piores passagens são aquelas em que se fala de ideal (Harry Baur, P. R. Wilm) e a melhor parte é aquela cujo herói decaiu mais ignôbilmente (Pierre Blanchard).

L'Homme du Jour (1936), *La Charrête Fantôme* (1939), *Toute la Ville Danse* (1938) — suntuoso divertimento realizado em Hollywood — têm pouca importância na obra de Duvivier. Porém

La Fin du Jour (1939) foi característico. No roteiro, de Spaak e Duvivier, as partidas eram definitivamente impossíveis; os heróis — atores aposentados — eram espreitados pela morte e a decadência física: a agitação frenética desses velhos assemelhava-se à de ratos envenenados... A obra, frequentemente excelente, era dominada por um pesado e surdo mal-estar...

A série de filmes então dirigidos por Marcel Carné, sobre diálogos escritos — com uma exceção — por Jacques Prévert, diferenciou-se da ideologia de Duvivier em muitos pontos. Carné, após ter sido cronista de cinema, documentarista, assistente de Clair e de Feyder, estreou em 1936, com **Jenny**. Françoise Rosay interpretava uma mãe rival da própria filha — Fedra moderna, parenta da heroína de **Pension Mimosas**. Esse sombrio melodrama naturalista, de enredo muito convencional, valia pela qualidade dos diálogos, a veracidade dos tipos, a arte do jovem realizador. Rosay foi também a estrela de **Drôle de Drame** (1937), engenhosa e laboriosa fantasia glacial, em que a intenção “poética” freava o riso. A esse semifracasso sucedeu o triunfal **Quai des Brumes** (Cais das Sombras).

O roteiro de Prévert adaptava, muito livremente, um romance de Pierre Mac Orlan, que se passava em 1910, em Montmartre, no “Lapin Agile”, entre apaches e pintores boêmios. A ação foi transportada para os nossos dias, para um grande pôrto, o Havre, em homenagem a **Les Damnés de l’Océan**, de Sternberg, no qual se inspirou o filme. Seus heróis foram um desertor, um taberneiro, uma moça a caminho da perdição e um dono de loja. Seus diálogos lembravam as conversas de boêmios de Montmartre, ou antes, de intelectuais de Saint-Germain-des-Près.

Um desertor, criminoso por acaso, chegava ao Havre para fugir da França e aí encontrava o amor. Seu idílio era contrariado por canalhas. Ele matava um desses e morria sob as balas de outro, antes de poder embarcar no simbólico navio de “Alhures”...

Os heróis de Duvivier são vítimas do destino ou, mais raramente, são seus instrumentos. Em **Quai des Brumes**, Carné e Prévert distinguem entre bons e maus. Os bons, quando criminosos, o são por circunstância, revolta ou amor. Os maus — diversamente dos gangsters americanos, seus primeiros modelos — têm todos os vícios, e principalmente a covardia, a velhacaria e a rapacidade. Na vida, os canalhas levam sempre a melhor, sendo a derrota o destino dos honestos. Em **Quai des Brumes**, o destino tomava, às vezes, a forma humana, como no caso de um pintor tagarela, e sobretudo de um mendigo, criado para guiar o herói para o amor e a morte...

O diálogo brilhante e poético de Prévert, a música de Maurice Jaubert, os cenários de Trauner, a fotografia de Schuftan, a notá-

vel interpretação do par Jean Gabin-Michèle Morgan, de Michel Simon e Pierre Brasseur, fizeram de **Quai des Brumes** um dos pináculos do cinema francês. Carné quis repetir esse êxito com **Hôtel du Nord**, mas foi prejudicado por uma má distribuição, e ainda mais pela ausência de Prévert, que um diálogo gratuito e banal de Henri Jeanson não conseguiu encobrir. Algumas cenas foram, no entanto, impregnadas pela negra poesia dos arrabaldes parisienses, que toca profundamente Carné.

Le Jour se Lève (Trágico Amanhecer, 1939) superou ainda **Quai des Brumes**, cujo significado ele particularizou desde as primeiras imagens: o herói (Jean Gabin) cometeu um crime e é cercado pela polícia. Não escapará ao seu destino. Fechado num quarto, só pode fugir em pensamento. A morte deverá sancionar a sua revolta contra a injustiça da vida humana. O suicídio do revoltado perseguido lembra evidentemente **Underworld**. Mas ultrapassando Sternberg, Carné e Prévert atingem em cheio o **Kammerspiel**. O herói está num quarto fechado, rodeado por acessórios simbólicos — o broche, o urso de pelúcia, os sinais de balas no muro — e também a campainha do fatal despertador que, no desenlace, indica ao cadáver, com um negro humor, que desponta o dia. Enfim, um cego, saído diretamente de **The Informer**, tateia na escada, quando a cólera leva ao crime...

Mais ainda que **Quai des Brumes**, esse filme pretende escapar aos “malandros”, criticando-os. O boêmio degradado, interpretado por Jules Berry, é a causa de todas as desgraças que esmagam o honesto operário metalúrgico Jean Gabin. Esse proletário pensa e fala, porém, como um frequentador dos cafés literários: “Você parece uma árvorezinha”, diz ele à jovem amada. E em seguida: “Ouça, todos dormem... E como se estivessem mortos, que bom se todos estivessem mortos, e ficássemos só nós dois, para nos amarmos” (1). A presença dos outros, estraga tudo e destrói o amor. Quando “os outros” — seus companheiros de trabalho — apelam para o operário, tornado assassino e perseguido pela polícia, dizendo-lhe que ele é um ótimo rapaz e que talvez tudo se pudesse arranjar, ele os repele num acesso de raiva quase demente. Quanto a ele, compreendeu e vai suicidar-se.

Mesmo quando tentava situar socialmente os seus heróis fora dos meios suspeitos, o cinema francês do período imediatamente anterior à guerra quase não conseguia fazer deles algo mais que desclassificados. Essa tendência encontra-se noutros filmes. Em **Gueule d’Amour** (1937), Gabin é um belo militar, querido das mulheres, que perde o prestígio e se transvia quando larga o uniforme.

(1) Citamos de memória.

Em outro filme, de Jean Grémillon, (*L'Étrange Monsieur Victor*, 1939), o herói, perfeitamente encarnado por Raimu, é um suspeito dono de bazar, primo-irmão do lojista-gangster de *Quai des Ombrés*.

E Christian-Jaque, fazendo uma interessante estréia artística após uma longa carreira comercial, com o filme *Les Disparus de Saint-Agyl* — no qual colaboraram Pierre Véry e Jacques Prévert — obteve êxito mostrando o mundo feérico da infância, através de jovens internos situados fora da sociedade. Nesse encantador filme, a realidade social quase não transparece, o que o faz contrastar com *La Maternelle*, de Benoît Lévy.

Nessa obra existe, porém, um maníaco de quem todos zombam, porque ele repete a toda hora: "Vamos ter guerra". No desenlace, fica-se sabendo que a ação se passava no começo do verão de 1914, e que a guerra acaba realmente de ser declarada. Como essas crianças perdidas no sonho feérico de um enredo policial semi-real, semi-imaginário, o cinema francês dessa época esforçava-se por esquecer a ameaça da guerra, nunca falando no assunto, mesmo quando diversos alertas — e em primeiro lugar o de Munique — interromperam, por mobilizações parciais, o trabalho dos estúdios. Porém a fatalidade da guerra e o sentimento obscuro das desgraças que ela iria acarretar acentuavam ainda mais o pessimismo dos melhores filmes franceses.

Isso aconteceu com a adaptação feita por Jean Renoir de *"La Bête Humaine"*, de Emile Zola. O filme descrevia com extrema precisão a vida dos ferroviários franceses, e o seu início — o percurso Paris-Havre visto de uma locomotiva — bem poderia ser o de um documentário. A ideologia da obra era um pouco a de Zola, cujo herói, Lantier, é levado ao crime por uma hereditariedade alcoólica, tão implacável como a fatalidade das tragédias antigas. Renoir encobriu essas considerações pseudocientíficas, sem por isso tornar o seu filme menos "negro". Assim, Gabin-Lantier relacionou-se de certo modo com os Gabin de *Pépé le Moko*, de *Quai des Brumes* e, logo depois, de *Le Jour se Lève*, levados ao crime pela infelicidade da vida.

La Règle du Jeu (A Regra do Jogo) coroou a obra de Renoir e o cinema francês anterior à guerra. Foi um apogeu e, pelo seu fracasso, ao mesmo tempo um fim.

"Vamos tentar fazer um drama 'alegre'; tem sido a ambição de toda minha vida", declarava Jean Renoir ao empreender o seu filme, logo após a crise de Munique. Ele era ao mesmo tempo roteirista, dialoguista, realizador, produtor e até mesmo ator, num filme que, em sua origem, transportava a comédia de Musset, *"Les Caprices de Marianne"*, para a alta burguesia contemporânea.

Uma mulher, farta do marido, hesita em abandoná-lo, hesitando ainda mais entre vários homens... A "Regra do Jogo" era a mentira, lei da "sociedade", que violada, conduz à catástrofe. Era também a proibição de misturar as diversas castas: a comédia e o drama nasciam da presença, entre burgueses ociosos e cosmopolitas, de um boêmio. Octave (interpretado por Renoir), um caçador clandestino (Carette) e um ás da aviação (Roland Toutain). Para que tudo entrasse nos eixos, o desenlace elimina todos.

La Règle du Jeu eram também as paixões comuns a todos os homens. O marido e o amante, após se baterem, arrumam o smoking dizendo: "Quando eu lia, meu caro, que um pedreiro espanhol matara por ciúme um mineiro polonês, pensava que isso não era possível na nossa classe. Pois bem! É possível, meu caro, é possível..." A referência a Toni é evidente; em ambos os filmes, as paixões e o enredo têm menos importância que o quadro social. O que não impede que *La Règle du Jeu* pretenda ser uma comédia bem engendrada, uma espécie de filme-perseguição. Porém sob o gracejo aponta a sátira; uma epígrafe de Beaumarchais revela as ambições do autor. Nas vésperas de uma guerra fatal, ele pretendia recriar *"As Bodas de Fígaro"*, numa obra em que a copa tem tanto lugar quanto os salões, em que os criados dão lições aos patrões, aconselham-nos e, enfim — por inadvertência — os matam...

Era difícil realizar um "drama alegre". Renoir não o conseguiu. Algumas partes cômicas foram conduzidas no ritmo da perseguição, enquanto por outro lado, uma caçada na Sologne fornecia um tema documentário cruel e trágico. Porém o realizador não pôde ligar os dois elementos e passar, nas peripécias finais, da brincadeira à tragédia.

Talvez a própria incoerência dessa obra desigual, cuja distribuição e interpretação são ainda muito heterogêneas, seja significativa. Como os entretenimentos que marcam a cena da festa: os burgueses em trajes tiroleses cantando um hino bulangista, os automáticos de um órgão de Limonaire ritmando uma briga a tiros de revólver, uma inquietante dança macabra.

No período da paz incerta, *La Règle du Jeu* anunciava as farsas e as tragédias da "drôle de guerre". A obra, apresentada entre vaia e assobios, foi logo retirada de cartaz. Algumas semanas mais tarde começava a guerra, e o filme foi proibido pela censura militar por ser "desmoralizador".

A "drôle de guerre" interrompeu quase uma produção já entravada por Munique (75 filmes em 1939, contra uma média precedente de 125). Uma sociedade americana permitiu a Duvivier realizar *Un Tel Père et Fils*, que tinha a ambição de ser para a França um novo *Cavalcade*, epopeia de uma família, de 1870 a 1940, atra-

vés de três guerras. Mas nesse filme medíocre e sem convicção, como em *Carnet de Bal*, a conclusão de cada episódio exprime um fracasso. Quando se rodava a última cena desse filme, a derrota militar trouxe as tropas alemãs até as portas de Paris. O filme foi levado para a América, onde foi exibido durante a ocupação sob o título *La France Immortelle*.

Duvivier pudera estabelecer-se em Hollywood, onde em breve foram ter Jean Renoir e René Clair, e três dos maiores intérpretes franceses: Charles Boyer, Jean Gabin e Michèle Morgan. Feyder vivia na Suíça. Pôde-se pensar que o cinema francês iria perecer ou adormecer, após ter sido assim privado de suas personalidades mais notáveis.

O cinema realizado em estúdio não é, contudo, o único gênero cinematográfico. A França e os grandes países produtores viram, principalmente entre as duas guerras, desenvolver-se grandemente duas formas particulares de filmes: os documentários e o cinema de animação (desenhos, bonecos etc.).

CAPÍTULO XXV

DOCUMENTÁRIOS E CINEMA DE ANIMAÇÃO

Os cinegrafistas de Lumière criaram o documentário, ao aumentarem a metragem de suas fitas de atualidades, como por exemplo o desconhecido que trouxe de Saumur, em 1897, 600 metros de filme consagrados às evoluções de tropas coloniais. Os ingleses compreenderam o partido que poderiam tirar desses filmes militares e dedicaram longas séries de documentários ao Exército ou à Marinha (William Paul, Alfred West, Cecil Hepworth etc.).

Devem-se também à Inglaterra os primeiros filmes científicos e a criação de um gênero prenunciado pelas tentativas de Marey, pelas vistas microscópicas do americano Robert L. Watkins (1897) e pelos documentários cirúrgicos do doutor Doyen (1889). Porém os primeiros filmes zoológicos e microscópicos que tiveram repercussão e êxito e que criaram um gênero, foram os do professor Martin Duncan (*Le Monde invisible*, 1903). Urban, que os editou, deu por outro lado um grande impulso aos filmes de viagens com as reportagens de Rider Noble nos Balcãs, de Ormiston-Smith do Oriente próximo, de Rosenthal no Canadá e em Porto Artur sitiado etc. (1902-1905). Ormiston-Smith foi um dos primeiros a realizar filmes de alpinismo (1902). Mais tarde, Raleigh, para o seu filme *Du Cap au Caire* (1907), atravessava a África do sul ao norte, enquanto que, a serviço de firmas inglesas, o francês Mesguich fazia a volta ao mundo. E alguns documentários industriais (*Histoire d'un Morceau d'Ardoise*, *La Vie des Mineurs* etc.) haviam contribuído para levar, desde 1903, os realizadores ingleses a encenar os fragmentos de vida real.

Os ingleses, conservando sua superioridade nesse gênero, foram os autores do primeiro grande documentário: *L'Expédition Scott au Pôle Sud* (ou *L'Eternel Silence*, 1912). Essa viagem de exploração antártica, empreendida em 1910, terminara trágicamente. Seu chefe, o Capitão Scott, morrera com vários companheiros, após ter constatado que Amundsen vinha de precedê-los no Pólo Sul. Um dos so-

breviventes, o cinegrafista H. C. Ponting, trouxe um filme realizado à custa das maiores dificuldades, o qual constituiu uma verdadeira revelação, tanto pela beleza das fotografias como pelo modo como fazia o público compartilhar da vida cotidiana e das dificuldades dos exploradores. Esse diário vivo de bordo demonstrava que o documentário podia exaltar a energia dos homens em luta contra uma natureza hostil. Foi o que também vieram provar os filmes da "Expedição Shkelton". O êxito desses filmes polares iria permitir a realização de *Nanook* (1922), por Robert J. Flaherty.

Esse americano de origem irlandesa, um dos maiores homens do cinema desde suas origens, fôra caçador, explorador e prospector no extremo norte canadense. Seu primeiro filme de exploração foi acidentalmente destruído, porém essa primeira tentativa dera-lhe gosto pela profissão; ele convenceu o peleiro francês Révillon a encomendar-lhe um filme de publicidade, que ele levou quinze meses para realizar, na Baía de Hudson (1920-1921).

Nanook era o nome de um esquimó, cuja vida cotidiana Flaherty contava. Ele não se contentara em captar certos aspectos pitorescos ou folclóricos da vida primitiva: costumes, danças, cerimônias; fizera a câmara participar das refeições, da caça, da pesca, da construção dos "igloos", em suma, de toda a vida de *Nanook* e sua família. Um homem desconhecido, exótico, tornara-se herói de uma verdadeira epopéia. Para reconstituir assim a vida, Flaherty tivera de elaborar um verdadeiro roteiro e de pedir a *Nanook*, a sua mulher Nyla, aos seus filhos, que se tornassem atores não remunerados. Esse novo método documentário — que por um lado se assemelhava às ingênuas "atualidades reconstituídas" de Pathé ou Méliès — opunha-se ao método de Dziga Vertov, o do *Cine-Ólho*, "microscópio e telescópio do tempo", objetiva, cuja presença o homem deveria ignorar...

Com o seu primeiro filme, Flaherty surgiu como um Jean-Jacques Rousseau do cinema. O *Nanook* de sua fita era um "bom selvagem" que a "civilização" não atingira nem corrompera. Sem nenhum contato com esta — nem mesmo com os representantes de Révillon — ele tinha apenas como inimigo a hostilidade da natureza. Apesar de ser um pouco utópico, esse indígena não deixava de ter vida e presença. Flaherty possuía um grande talento de fotógrafo e aplicou o seu gosto da montagem numa reserva de película dez vezes maior que o filme acabado. O seu êxito foi tão grande, que em vários países denominaram "Esquimós" ou "*Nanooks*" os sorvetes recobertos de chocolate vendidos nos intervalos das sessões de cinema.

Flaherty conseguiu da Paramount licença para passar dois anos nas ilhas felizes do Pacífico, a fim de realizar *Moana*. A vida rude

das regiões polares, sucedeu a vida harmoniosa e alegre das tribos maoris, em meio a uma natureza que lhes dava, quase sem trabalho, uma eterna prosperidade. A colheita de côco, os hábitos dos caranguejos palmistas, as grandes festas, as danças rituais, a preparação de uma grande refeição coletiva numa cova forrada de pedras quentes, constituíram os principais episódios de um filme, cuja parte mais atraente foi uma cruel e complexa tatuagem. O público americano achou que o filme não tinha guitarras nem "sex-appeal", e seu êxito comercial foi medíocre.

Flaherty teve de resignar-se a participar de um filme romanceado: *White Shadows on the South Seas*. O título era o de um romance barato comprado pela Paramount, mas o roteiro original foi escrito por Flaherty. *Moana* mostrara "bons selvagens" vivendo inteiramente à margem da civilização, numa idílica aventura. *White Shadows* pretendia mostrar a exploração e a degradação dos pescadores de pérolas maoris pela "civilização" branca. Flaherty trabalhou um ano em Tahiti com o realizador Van Dyke, e depois, em virtude de algumas exigências do produtor, retirou-se do empreendimento. *White Shadows* foi o primeiro filme sonoro exibido na Europa, onde teve grande êxito. Era comovente, estupendo mesmo em vários episódios, apesar de certas vulgaridades do roteiro e da intervenção contestável de atores brancos.

Em seguida, os filmes comerciais iriam abusar da fotogenia maori. Van Dyke realizou um medíocre *Pagan Love Song*, mas a sua colaboração com Flaherty o havia suficientemente marcado, e impediu que ele decalcasse *Nanook* no seu interessante *Eskimo*, no qual fez os indígenas falar a sua própria língua e interpretar um roteiro baseado em sua vida cotidiana.

Flaherty associou-se a Murnau para filmar a última parte de sua trilogia maori: *Tabu* (1931). O roteiro original fôra escrito por Flaherty, tendo, porém, sido modificado no decorrer da realização, que durou um ano e meio. Seu tema era o conflito dos indígenas, com as superstições e as castas: um jovem fôra separado da noiva, declarada *Tabu*, perecendo ao tentar juntar-se a ela. No desenlace, ele nadava em direção ao barco, que levava a sua amada, agarrado a uma corda; esta era cortada pelo sacerdote, e o nadador soçobrava. Foi este um dos maiores momentos do cinema. Antes de terminar *Tabu*, Flaherty desligou-se de Murnau, deixando-o acabar a obra sozinho. Seria difícil saber qual dos dois foi o principal autor, se o próprio Flaherty não reconhecia a predominância de Murnau num filme que, por vários aspectos, pertence mais à encenação que ao documentário.

Depois de *Tabu*, Flaherty, que quase concordara em fazer um filme na U.R.S.S. — onde conta muitos admiradores — foi para

a Inglaterra, onde Grierson e os documentaristas o chamavam como um mestre venerado.

Por maior que seja, Flaherty não resume por si só o documentário no período 1914-1930. Nos Estados Unidos, várias tentativas interessantes manifestaram-se, sem que se possa falar de escola. Fora os filmes de Flaherty, deve-se notar o excelente filme *Grass*, de 1923. Para realizá-lo, dois jovens cineastas, Merian Cooper e Ernest Shoedsack, viveram vários meses com uma população nômade. Percorreram no sudoeste do Irã várias centenas de quilômetros com a tribo dos Bakhtyari. Milhares de homens, mulheres e crianças atravessavam regiões selvagens e estéreis à procura de pastagens para seus imensos rebanhos. Foram verdadeiramente épicas a passagem de um rio em odres cheios de ar e a escalada de um desfiladeiro gelado, por homens e gado.

Chang (1926), filme sobre a selva siamesa, continha belos episódios, em particular o que mostrava a destruição de uma aldeia por uma manada de elefantes. Os realizadores haviam feito algumas concessões ao romanesco ou ao pitoresco fácil. Enveredavam assim por um caminho que, com a exceção de *Rango*, realizado em Sumatra, criou pouco a pouco diretores que substituíram a objetividade do documentário pelas piores trucagens de estúdio. Seu *King Kong* (1933) foi a história de um gorila gigante que aterrorizava Nova Iorque e escalava os arranha-céus. Esse pueril e grandioso "science-fiction" marcou uma data técnica, a do emprêgo de uma nova trucagem: a transparência. Depois os realizadores ligaram-se à pior tradição italiana, com *The Last Days of Pompey* (Os Últimos Dias de Pompéia, 1935).

Com o cinema falado, Hollywood deixou quase de produzir grandes documentários, reduzindo o gênero aos "complementos de programa", no mais das vezes medíocres. A escola documentária de Hollywood eclipsava-se com a partida de Flaherty.

Desde suas origens, o cinema soviético dera grande importância aos filmes documentários ou instrutivos; seria necessário poder consagrar um capítulo inteiro a essa escola. Citemos entre os grandes documentários que exerceram profunda influência no estrangeiro: *Shangai*, de Bliokh e Stepanov (1928), estarrecedor quadro social que mostrou a miséria e o trabalho das crianças nas manufaturas; *Turksib*, de Turine e Aron (1929), epopéia lírica da construção de uma estrada de ferro na Ásia central; *La Terre Soifa* de raisman (1931), que sem fazer tantas concessões quanto *Turksib* às preocupações formais, soube tirar poesia da conquista para o cultivo das terras desérticas. *L'Odyssée du Tcheliukine*, de Posselsky (1934) e *L'Expédition Papanine*, de Troyanowski (1937), foram dois belos filmes polares na tradição da Expedição Scott; Karmen, um dos

melhores cinegrafistas de atualidades do mundo, consagrou interessantes reportagens às guerras da Espanha (1937) e da China (1938); vários belos filmes foram realizados sobre a Festa da Juventude, sendo o mais notável dentre eles, antes de 1940, o de Kalatozov.

A Alemanha deu importância aos "Kultur-Films", sendo a sua produção encorajada pela U.F.A.. Essa sociedade produziu, por exemplo, *Force et Beauté* (1925), de Wilhelm Prager e do doutor Kaufmann, grande filme consagrado ao louvor da cultura física e do nudismo, com encenações à antiga. A esse documentário, um pouco grandiloquente, mas de grande dignidade, seguiram-se vários outros. Por outro lado, os documentários do doutor Fanck sobre o alpinismo ou o ski (*Les Joies du Ski*, 1923-1925), multiplicaram os filmes de montanha, orientando-os para as encenações já estudadas noutra parte. O advento de Hitler deteve quase por completo o progresso dos documentários, transformados em filmes de propaganda. Somente alguns interessantes filmes científicos puderam ainda ser produzidos no III Reich.

A maior parte dos grandes documentários franceses foram coloniais. Como a célebre série financiada, para sua publicidade, pela firma Citroën: *La Traversée du Sahara en Auto-Chénille* (1923), de Paul Castelnau; *La Croisière Noire* (1926), de Léon Poirier, e *La Croisière Jaune*, de André Sauvage e Léon Poirier. Esses dois últimos filmes foram interessantes e bem conduzidos, sem, contudo, ultrapassar o nível das "anotações de viagem" ou o pitoresco fácil do exotismo. Num gênero vizinho, curiosos documentários etnográficos foram realizados na África ou na América do Sul pelo marquês de Wavrin e o barão Gourgaud. Marc Allégret empregou um grande senso plástico num filme tirado de uma viagem ao Congo (*Voyage au Congo*, 1928). Por outro lado, após *La Croisière Noire*, Léon Poirier dirigiu *Cain*, em Madagascar, em parte interpretado por indígenas, e que não foi um bom filme.

Após 1927, como dissemos, quase toda a vanguarda francesa se orientou para o documentário. Faltou-lhe um teórico — e um animador como Grierson — para que se criasse a escola anunciada por *La Zone*, de Lacombe, e pelos primeiros filmes de Carné, Rouquier, Buñuel, Grémillon etc.

Pelo menos, a vanguarda deu ao filme científico sua mais eminente personalidade, na pessoa de Jean Painlevé. Esse antigo médico soube fazer da fotografia dos micróbios ou animalículos uma verdadeira arte, em filmes cujo valor estético jamais diminuiu o interesse didático ou científico. Sua obra, variada e abundante, começou por uma série de curtas-metragens: *La Pieuvre*, *La Daphnie*, *Les Oursins*, *L'Oeuf d'Epinoche*, *Le Hyas* (1926-1927). Ele descobria, com a ampliação e a magia da iluminação, um mundo estranho,

poético, próximo das pinturas abstratas de um Kandinsky. Mais tarde, *Crabes et Crevettes* (1930), *Le Bernard-L'Hermite* (1930) e sobretudo *L'Hippocampe* (1932) abandonaram a magia um tanto excessivamente formal dos seus primeiros filmes para transformar-se em quadros de costumes submarinos, de atraente e cativante poesia. Painlevé "vulgarizou", em seguida a ciência por engenhosas trucagens: *Voyage dans le Ciel*, *La Quatrième Dimension* (1938); *Solutions Françaises* (1939) foi um quadro comovente e simples de alguns aspectos da vida intelectual francesa, em que apareceram em seu ambiente familiar Langevin, Paul Perrin, Louis Lumière, Paul Valéry, o príncipe de Broglie, Frédéric Joliot-Curie etc.

Ao lado de Painlevé, Joris Ivens foi o mais eminente documentarista saído da vanguarda. Esse jovem holandês fôra apoiado pela organização dos Cine-Clubes holandeses, a Film Liga. Dirigiu com a colaboração de H. K. Franken o seu segundo filme, *Pluie* (1928). Essa seqüência de maravilhosas fotografias, muito bem montadas, mostrava diversos aspectos plásticos de um aguaceiro, as gotas d'água nas poças, os reflexos nas calçadas, os guarda-chuvas reluzentes de umidade. O homem, quase ausente desse documentário, fôra inteiramente banido de *Pont d'Acier*, sinfonia de formas, que buscava os seus motivos nas vigas metálicas de um viaduto. O tema era próximo do de *La Tour*, de René Clair, porém tratado com mais força e rigor. Esses dois documentários asseguraram a Ivens uma grande fama internacional. Deveria então tentar o cinema romanceado com *Les Brisants*, que dirigiu juntamente com Franken, com atores não-profissionais.

Após ter realizado *Philips Radio*, um documentário lírico de publicidade, Ivens empreendeu um filme consagrado ao dessecamento do Zuyder Zee, o qual o governo holandês acabou por apoiar. As duas primeiras partes mostravam o homem dominando a natureza, o hostil oceano recuando diante das barragens pacientemente edificadas. No momento em que as duas partes do dique se juntam, a perfeição da montagem, o lirismo do ritmo, a alternância das ondas agitadas e da argila caindo das pás a vapor, atingiam inolvidável beleza. Viam-se a seguir, pelas terras conquistadas, estabelecerem-se os campos, construírem-se fazendas, amadurecerem as messes... Mas no ano em que a Holanda terminava os seus trabalhos de conquista pacífica, o café era lançado ao mar, o trigo queimado nas caldeiras das locomotivas, a crise atingia o paroxismo. A última parte de *Zuyder Zee* foi dedicada à destruição das riquezas e à miséria dos desempregados, ao contraste entre a luta humana contra a natureza e a opressão da humanidade. O tom ardente e combativo desse último rôlo da fita fêz com que fôsse proibido

por diversas censuras. Suprimiram-no na versão comercial de *Zuyder Zee*, chamada *La Nouvelle Terre*.

Na U.R.S.S., Joris Ivens realizou um grande documentário sobre a construção das usinas gigantes de Magnitogorsk (*Komsmol* ou *Le Chant des Héros*, 1932). Depois, dirigiu na Bélgica, um filme consagrado aos mineiros do Borinage (1935). Teve como colaborador o belga Henri Storck, que começara sua carreira em 1930 com *Ostende* e *La Pêche au Hareng*. Com o filme contemporâneo de Luís Buñuel, *Terre sans Pain*, Borinage foi o primeiro documentário verdadeiramente social, realizado fora da U.R.S.S. A técnica do filme foi rigorosa, porém deixou de ser muito aparente. Tudo se subordinava ao tema: a condição dos mineiros belgas após uma longa e dramática greve. Borinage foi menos lírico que *Zuyder Zee*, porém a sua humanidade direta constituiu um importante acontecimento. O filme, proibido em toda parte, exceto nos clubes de cinema, abria caminho para Toni, de Jean Renoir, e, com isso, à melhor parte das escolas italianas e francesas.

Joris Ivens dirigiu em seguida um documentário comovido e comovente sobre a guerra civil, *Terre d'Espagne* (1937), e depois *400 Millions* (1939), epopéia da resistência dos chineses aos agressores japoneses.

Na França, o cinema falado pusera fim às tentativas da vanguarda, orientando-a para a realidade social. Foi na Grã-Bretanha que se cristalizou, após 1930, uma escola que se chamou Documentário, segundo uma expressão francesa, ainda não usada em inglês.

John Grierson, brilhante crítico e ensaísta escocês, estreou no cinema em 1929, com *Drifters*, consagrado à pesca do arenque. Esse documentário, montado em estilo "sinfônico", e que trouxe para as telas inglesas uma espécie de exotismo social, foi a única obra dirigida por Grierson. O êxito dessa realização agrupou em torno dele alguns jovens entusiastas, também saídos das grandes universidades. Grierson tornou-se o seu produtor, com o apoio de alguns ministérios (Correios e Telégrafos, Saúde, Colônias etc.) e de capitalistas esclarecidos (Gás, Aviação, Estradas de Ferro, Navegação, Importadores de chá etc.). Esse mecenato permitiu durante dez anos o financiamento de numerosos documentários, nos quais, apesar de certas necessidades publicitárias bastante extensas, puderam prosseguir nas pesquisas já iniciadas no continente pela vanguarda em declínio.

Cruzam-se na origem da escola documentária inglesa as tendências avançadas de 1930: as montagens "sinfônicas" de Walter Ruttmann, as várias correntes da vanguarda francesa, as teorias de Dziga Vertov, Eisenstein, Pudovkin, Dovjenco, as realizações de Joris Ivens, e enfim a lição de Flaherty.

No início, a escola inglesa viu no documentário, antes de mais nada, um meio de orquestrar brilhantemente temas e variações, num estilo próximo ao de *Symphonie du Monde*. Interessou-se pelo enquadramento, a montagem, a fotografia, mais que pelo tema tratado, o qual desprezaram, desde que não expressasse exotismo ou a descoberta de formas plásticas imprevistas. Entre os primeiros documentaristas que, de início, obedeceram a essa tendência (1930-1934), devem ser citados Arthur Elton, analista sutil (*Voice of the World*, *Aero Engine*), o crítico e ensaísta Paul Rotha (*Contact*), Stuart Legg (*Cable Ship*) e principalmente Basil Wright, um tanto frágil porém engenhoso, requintado, arguto (*O'er Hill and Dale*, *Windmill in Barbados*, *Cargo from Jamaica* etc.).

A presença de Flaherty contribuiu para a evolução da escola num sentido mais humano. Seu filme *Industrial Britain*, panorama de diversas fábricas inglesas, libertou os documentaristas, segundo Grier-son, "da tirania do método impressionista. Passamos a orientar nossa atenção, não mais para os efeitos sinfônicos, mas para os temas, esperando mais da observação direta e conscienciosa... que da orquestração dos seus aspectos estéticos".

Man of Aran (1934) que Flaherty passou dois anos a dirigir numa ilha perdida da Irlanda ocidental, concede, entretanto, mais importância à "orquestração dos aspectos estéticos" que qualquer outra obra do realizador de *Nanook*. O homem esteve talvez menos presente na fita do que a ilha de Aran, com os seus céus de tempestade, o remoinho de suas vagas, o romantismo de seus altos penhascos. A natureza, vista por um incomparável paisagista, fez às vezes esquecer os pescadores e o seu labor. Esse filme monumental teve a frieza de uma construção excessivamente concertada. O calor humano manifesta-se bem quando um rapaz lança as suas linhas de pesca do alto dos penhascos. Tais momentos são, porém, curtos demais.

Após *Man of Aran*, Flaherty teve de, contra a vontade, fazer concessões às necessidades comerciais e filmar na Índia *Elephant Boy*, com Zoltan Korda. O filme foi inferior a *White Shadow of the South Seas*, nele discernindo-se mal a parte de Flaherty. Pelo menos, esse inimigo dos atores descobriu um astro, o jovem Sabu.

A influência de Cavalcanti, autor de *En Rade*, instalado na Inglaterra, aliou-se à de Flaherty para humanizar a escola inglesa. A nova corrente manifestou-se claramente em 1935-1936, nos dois melhores filmes de Basil Wright: *Song of Ceylan* (1935), que se termina por uma "suíte" industrial, e principalmente *Night Mail* (1936), em colaboração com Harry Watt, canção ritmada sobre o labor dos carteiros ambulantes que se dirigem para a Escócia. Enquanto a tendência sinfônica pura se refugiava no brilhante e percussivo

Rainbow Dance (1937), desenho animado em cores de Len Lye, acentuava-se a atenção dispensada aos homens nos filmes que Cavalcanti dedicou ao povo humilde de Londres (*Pett and Pott*) e aos mineiros (*Coalface*, 1936). Citemos também Edgar Anstey (*Assez à Manger*, *Problèmes du Logement*), Donald Alexander (*La Santé d'Une Nation*), John Taylor (*Les Londoniens*) etc.

A palavra "social" foi então muitas vezes empregada pelos documentaristas, que diziam prosseguir na *Conquista da objetividade*. Porém esses filmes foram mais descritivos que analíticos. A obra-prima da escola, *Night Mail*, é um hino lírico ao trabalho, independente das condições em que este se efetue. Os gestos humanos, os movimentos das bielas, o poema declamado que comenta as imagens, o desfilar dos trilhos, as paisagens que se sucedem no crepúsculo, são os elementos que servem para compor um mosaico de sons e movimentos. As fronteiras conformistas da escola — determinadas em parte pelo financiamento dos seus filmes — tornaram-se mais evidentes quando ela estudou problemas gerais. Os documentaristas tiveram sobretudo o mérito de provar ao cinema inglês que ele podia encontrar na vida cotidiana próxima um mundo surpreendente, pitoresco ou exótico, mais sedutor que o universo hollywoodiano. Desencorajada pela indústria, a escola documentária de Nova Iorque foi menos próspera que a de Londres. Mas em torno de Paul Strand, o grupo *Frontier Film* superou francamente a escola britânica pela perfeição e a coragem de suas obras.

Entre suas realizações, é preciso notar *Manhattan*, de Paul Strand e Charles Sheeler, o filme consagrado por Lewis Jacobs aos casebres de Nova Iorque (*Les Taudis de New York*), *La Ville*, de Ralph Steiner, Serlin e Willard Van Dyke, e principalmente os dois belíssimos filmes de Pare Lorentz: *La Rivière* e *La Charrue qui Détruisit les Plaines*. Este último tinha por tema a lenta e gigantesca catástrofe que transformou o centro dos Estados Unidos num deserto de areia. Esse assunto foi retomado por Robert Flaherty, que realizou nos Estados Unidos *The Land* (1939-1941). Seu filme foi terminado durante a guerra e considerado muito deprimente pelo Ministério da Agricultura, que proibiu a exibição, fora das cinematecas, dessa obra-prima. Flaherty apresentou nessa fita um quadro dramático da América miserável, e sua patética atestação lembra *Terre sans Pain*. Flaherty analisou pouco ou mal as causas do drama de que era testemunha, mas a sua emoção e sinceridade fazem de *The Land*, com *Nanook*, a obra-prima do grande documentarista.

Hollywood deveria, no entanto, por volta de 1935, inventar um novo estilo documentário com *A Marcha do Tempo*. Esse suplemento filmado do *hebdomadário "Time"* (propriedade da família Mor-

gan) teve como produtor Louis de Rochemont. A *Marcha do Tempo*, concomitantemente com a série *Crime does not Pay*, utilizou os documentos de arquivos e reportagens especiais, embora fazendo também, segundo a velha fórmula de Méliès e Zecca, reconstituir alguns acontecimentos, quer com os seus próprios heróis, quer com atores em estúdio. A fórmula *A Marcha do Tempo*, diretamente derivada da reportagem jornalística, deu excelentes resultados técnicos.

Mais ainda que o documentário, o cinema de animação constitui um ramo à parte na arte do filme. Ele sabe animar na tela desenhos, esculturas, gravuras, linhas, volumes, silhuetas, bonecos. Graças a ele, todas as artes plásticas podem agora ser dotadas de movimento.

O desenho animado precedeu o cinema, com Plateau, Stampfer e sobretudo Emile Reynaud, cuja arte, humor e humanidade são inigualáveis. Porém, para se universalizar, o cinema de animação precisava aliar-se tecnicamente à fotografia, o que se tornou possível graças a uma descoberta americana.

Em 1907, nas oficinas *Vitagraph*, em Nova Iorque, um técnico desconhecido inventou o processo do *Giro de Manivela*, que possibilita à câmara registrar imagem por imagem. Stuart Blackton empregou esse processo em *L'Hôtel Hanté*, no qual se vêem os objetos colocar-se por si mesmos em movimento, sem auxílio de nenhum fio. Para que uma faca parecesse cortar um salame sozinho, imprimiram-lhe deslocamentos sucessivos no intervalo das filmagens, graças ao processo *imagem por imagem*. Stuart Blackton pôde também mostrar uma pena desenhando sozinho (*The Magic Fountain Pen*, 1907), ou figuras desenhadas em movimento (*Humorous Phases of a Funny Face*, 1907). Abriu assim caminho a todos os gêneros do cinema de animação, chamados na Europa central *Trickfilm* ou *Filmatruc* ou *Multiplication*, os quais utilizam, como matéria-prima, desenhos numa superfície plana ou objetos de três dimensões.

Esse processo foi chamado na França *movimento americano*. Era ainda desconhecido na Europa, embora o espanhol Segundo de Châmon o pressentisse por volta de 1909, em *Hôtel Elétrico*. O segredo da filmagem *imagem por imagem* foi desvendado na *Gaumont* por Emile Cohl, que fora por muito tempo caricaturista. Um acaso acabava de transformá-lo em realizador, especialista em *trucagem* (*La Course des Potirons*, 1907). Aplicou o movimento americano de inúmeras formas diferentes, e principalmente aos desenhos.

Seu primeiro trabalho de animação, *Fantasmagoria* (1908), foi sobretudo um desenho de transformações, no qual um elefante se metamorfoseava progressivamente em bailarina, e depois em várias outras personagens. A transformação representou um papel impor-

tante na maioria de suas fitas, e em particular na sua obra-prima: a série dos *Fantoches*, personagens esquemáticas, de silhuetas espirituais e nervosas. Suas encantadoras historietas têm uma invenção e liberdade que então caracterizavam as comédias francesas. Utilizavam uma técnica requintada que podia unir às cenas fotografadas os gêneros mais diversos do cinema de animação.

Cohl permaneceu na França uma figura isolada, tanto para os desenhos animados como para os seus filmes de bonecos (*Le Tout Petit Faust*, 1910). Na Inglaterra, Armstrong lançava suas silhuetas, bem parecidas com as sombras chinesas. Na Rússia, Starevitch animou insetos mortos, depois bonecas (1912).

Stuart Blackton fez escola nos Estados Unidos. Quando Emile Cohl aí estagiou em vésperas da guerra, viu no palco de um "music-hall" Windsor Mac Kay ordenar mil facécias ao seu Gertie o Dinosaurio, que levava três anos a desenhar. De 1910 a 1918, Mac Kay dirigiu várias outras fitas.

O desenvolvimento do desenho animado americano foi sustentado pela voga — que não parou de aumentar — dos "comic strips" (histórias em quadrinhos), publicados pela imprensa em grande tiragem. Cohl animou a travessa *Bébé*, do desenhista Mac Manus: *Snookums* ou *Zozor*. Contudo, essa série nem de longe teve o êxito da série de *Mutt and Jeff*, de Fisher, que perdurou por muitos anos tanto em imagens como em desenhos animados. Na mesma época (1915-1920), *Happy Hooligan* e os *Katzenjammer* gozavam uma grande popularidade nos Estados Unidos, onde Bert Green era um animador reputado.

A grande difusão dos desenhos animados americanos imprimiu durante a guerra um novo impulso à Escola francesa. Emile Cohl empreendeu a série dos *Pieds Nickelés* (1917), inspirados nas célebres imagens de Forton, e o cinema de animação conquistou vários desenhistas humoristas: Benjamin Rabier (*Caramel*, 1919), O'Galop (*Becassette*, 1919), Joseph Hémard, Lortac etc. Este último fundou com Cheval uma revista mensal de desenhos animados: *Le Canard en Ciné*, publicado durante alguns anos (1920-1923). Suas imagens eram geralmente realizadas com um mínimo de despesas, usando silhuetas de papel recortado. O desenho animado francês estava em pleno declínio no fim do cinema Mudo.

Por seu lado, o russo Starevitch, emigrado para Paris, dava um notável impulso aos filmes de bonecos com suas fitas, cujos heróis eram animais de fábula: *Les Grenouilles qui Demandent un Roi*, *Le Rat de Ville et le Rat des Champs*, *Le Rossignol*, *La Reine des Papillons* etc. Empregou muita paciência, imaginação e habilidade para animar personagens, porém cometeu o erro de não simplifi-

cá-las suficientemente, assim como de iluminá-las confusamente: o herói e a ação ficam afogados no excesso de pormenores.

Enquanto a U.R.S.S. empreendia seus primeiros desenhos animados (*Voyage Interplanétaire*, de Merkulov, 1924), Lotte Reiniger dirigia na Alemanha notáveis filmes de sombras chinesas (*Les Aventures du Prince Ahmad*, 1928; *Carmen*, 1933; *Papageno*, 1935) num estilo encantador, requintado, um tanto precioso. Mas enquanto o esforço europeu se reduzia a algumas personalidades, a escola americana prosperava. Seus criadores mais originais foram, por muito tempo, os irmãos Max e Dave Fleischer, cuja série *From the Inkpot* aliou, a partir de 1920, fotografia e desenhos. Todas essas fitas seguiam um roteiro idêntico. O palhacinho, desenhado por Fleischer, cometia mil espertezas contra o seu criador ou outros personagens, antes de ser, por castigo, engolido pelo tinteiro do qual saíra. A obstinada maldade destruidora e um pouco tola desse herói prenunciava a do pato Donald.

No início do cinema Falado, os irmãos Fleischer abandonaram o palhaço para criar novas personagens, todas humanas. A *Betty Boop*, lasciva e sensual, caricatura precursora da "Pin up", foi talvez a sua melhor realização. Sua carreira foi porém interrompida pelas proibições do *Código do Pudor* e da *Legião da Decência*. A outra criação dos dois, *Popeye o Marinheiro*, conserva ainda imensa popularidade. Originalmente, esse marinheiro invencível, criado por E. C. Segar, servira à publicidade do espinafre em conserva e, como outrora a série dos palhacinhos, todos os roteiros seguiam o mesmo esquema. *Popeye* era perseguido por Bluto, um brutamonte barbudo, que lhe queria roubar a mulher, *Olívia Palito*. O marinheiro inicialmente sucumbia, porém após engolir uma lata de espinafre em conserva, tornava-se invencível, e como um novo barão de Crack, pulverizava tudo em seu redor. Foi assim uma encarnação barrôca do heroísmo tal como era concebido nos Estados Unidos.

Na época em que estreavam os Fleischer, Pat Sullivan imprimia uma nova orientação aos desenhos animados — e às histórias em quadrinhos — com o seu *Gato Félix*. O êxito comercial desse engenhoso e azarado personagem fez nascer inúmeros animais concorrentes: *The Crazy Cat* (O Gato Maluco), de Ben Harrison e Manny Gould, o Sapo Flip, de Ub Iwerks, Oswaldo, o coelho de sorte (1926-1928), de Walt Disney; enfim e sobretudo, o *Camundongo Mickey*, que parece ter sido inventado conjuntamente por Ub Iwerks e Walt Disney.

Walt Disney, oriundo de uma família germano-irlandesa, estreou bem mediocrementemente com a sua série das *Alices* (1923-1926) e inventou depois o *Coelho Oswaldo*, mais comum, mais terra a terra,

menos expressivo também que o seu modelo, o *Gato Félix*. Vinte e seis filmes haviam estabelecido a voga de Oswaldo, quando a falência do seu produtor pôs esse personagem sob seqüestro. Foi quase contra a vontade que Disney teve de adotar Mickey.

A principal oportunidade desse herói foi, logo após nascer, poder utilizar a música e os ruídos. Enquanto Fleischer se limitava a ilustrar com seus desenhos canções populares inglesas, Disney compreendeu que uma nova comicidade poderia nascer da aliança do som e do desenho. Em sua primeira *Silly Symphony* (*Skeleton Dance*, 1929), organizou como um bailado a dança de vários esqueletos, com música de Saint-Saëns. Esses heróis lúgubres desarticulavam-se e tocavam xilofone, percutindo com tíbias os seus peitos descarnados. Nessa época, Disney utilizava amplamente os velhos acessórios do romantismo inglês e alemão: fantasmas, castelos mal-assombrados, ruídos de correntes, doze badaladas da meia-noite, em efeitos de terror paródicos ou não.

Mickey foi, desde o início de sua carreira, hábil, otimista, ingênuo, esperto, desastrado, porém cheio de boa vontade e até mesmo coragem. Tinha então como rival um monstruoso gato coxo, caricatura do seu rival, o *Gato Félix*. A comicidade dos primeiros filmes de Mickey era quase sempre baseada em "gags" musicais: pianos com movimentos de animal, painéis que tocam um carrilhão, bailados executados por personagens que se multiplicam, maxilar de vaca utilizado como xilofone etc.

Tanto se abusou desses efeitos, que cansaram. O emprêgo da côr veio no momento oportuno renovar um gênero que se extenuava.

Com o *Tecnicolor* (então bicromático), as *Silly Symphonies* tornaram-se bucólicas, ao gosto das gravuras inglesas, ou recorreram, após Fleischer, às canções do folclore ou aos animais das fábulas. No momento em que Roosevelt proclamava o "New Deal", Disney tirou de um velho tema popular, a história dos Três Porquinhos, a seguinte moral: os preguiçosos são vítimas do lobo, porém o trabalhador lhe escapa por ter construído uma casa de tijolos. A encantadora canção "Quem tem medo do lobo mau? Eu não sou! Eu não sou!" foi para os Estados Unidos um desafio à crise.

Disney procurava criar, com êxito desigual, novos heróis que fôssem sempre caricaturas de animais. O gato coxo não teve longa vida. Os três porquinhos e o grande lobo mau limitaram a sua carreira a alguns filmes. A vaca *Florabela* não saiu da figuração, como uma galinha importante e tagarela, um galo brigão, um avestruz voraz, um São Bernardo solenemente embrutecido. Porém *Pluto*, o cão fungador, lambedor, zeloso, idiota, teve uma popularidade duradoura no mundo inteiro, ao passo que a do parvo *Goofy* não ultrapassou as fronteiras americanas. O tradicional *Mickey*, um pouco

gan) teve como produtor Louis de Rochemont. A *Marcha do Tempo*, concomitantemente com a série *Crime does not Pay*, utilizou os documentos de arquivos e reportagens especiais, embora fazendo também, segundo a velha fórmula de Méliès e Zecca, reconstituir alguns acontecimentos, quer com os seus próprios heróis, quer com atores em estúdio. A fórmula *A Marcha do Tempo*, diretamente derivada da reportagem jornalística, deu excelentes resultados técnicos.

Mais ainda que o documentário, o cinema de animação constitui um ramo à parte na arte do filme. Ele sabe animar na tela desenhos, esculturas, gravuras, linhas, volumes, silhuetas, bonecos. Graças a ele, tôdas as artes plásticas podem agora ser dotadas de movimento.

O desenho animado precedeu o cinema, com Plateau, Stampfer e sobretudo Emile Reynaud, cuja arte, humor e humanidade são inigualáveis. Porém, para se universalizar, o cinema de animação precisava aliar-se tecnicamente à fotografia, o que se tornou possível graças a uma descoberta americana.

Em 1907, nas oficinas *Vitagraph*, em Nova Iorque, um técnico desconhecido inventou o processo do *Giro de Manivela*, que possibilita à câmara registrar imagem por imagem. Stuart Blackton empregou esse processo em *L'Hôtel Hanté*, no qual se vêem os objetos colocar-se por si mesmos em movimento, sem auxílio de nenhum fio. Para que uma faca parecesse cortar um salame sôzinha, imprimiram-lhe deslocamentos sucessivos no intervalo das filmagens, graças ao processo *imagem por imagem*. Stuart Blackton pôde também mostrar uma pena desenhando sôzinha (*The Magic Fountain Pen*, 1907), ou figuras desenhadas em movimento (*Humorous Phases of a Funny Face*, 1907). Abriu assim caminho a todos os gêneros do cinema de animação, chamados na Europa central *Trickfilm* ou *Filmatruc* ou *Multiplication*, os quais utilizam, como matéria-prima, desenhos numa superfície plana ou objetos de três dimensões.

Esse processo foi chamado na França *movimento americano*. Era ainda desconhecido na Europa, embora o espanhol Segundo de Chômon o pressentisse por volta de 1909, em *Hôtel Elétrico*. O segredo da filmagem *imagem por imagem* foi desvendado na *Gaumont* por Emile Cohl, que fora por muito tempo caricaturista. Um acaso acabava de transformá-lo em realizador, especialista em *trucagem* (*La Course des Potirons*, 1907). Aplicou o movimento americano de muitíssimas formas diferentes, e principalmente aos desenhos.

Seu primeiro trabalho de animação, *Fantasmagoria* (1908), foi sobretudo um desenho de transformações, no qual um elefante se metamorfoseava progressivamente em bailarina, e depois em várias outras personagens. A transformação representou um papel impor-

tante na maioria de suas fitas, e em particular na sua obra-prima: a série dos *Fantoches*, personagens esquemáticas, de silhuetas espirituais e nervosas. Suas encantadoras historietas têm uma invenção e liberdade que então caracterizavam as comédias francesas. Utilizavam uma técnica requintada que podia unir às cenas fotografadas os gêneros mais diversos do cinema de animação.

Cohl permaneceu na França uma figura isolada, tanto para os desenhos animados como para os seus filmes de bonecos (*Le Tout Petit Faust*, 1910). Na Inglaterra, Armstrong lançava suas silhuetas, bem parecidas com as sombras chinesas. Na Rússia, Starevitch animou insetos mortos, depois bonecas (1912).

Stuart Blackton fez escola nos Estados Unidos. Quando Emile Cohl aí estagiou em vésperas da guerra, viu no palco de um "music-hall" Windsor Mac Kay ordenar mil facécias ao seu Gertie o Dinosaurio, que levava três anos a desenhar. De 1910 a 1918, Mac Kay dirigiu várias outras fitas.

O desenvolvimento do desenho animado americano foi sustentado pela voga — que não parou de aumentar — dos "comic strips" (histórias em quadrinhos), publicados pela imprensa em grande tiragem. Cohl animou a travessa Bébé, do desenhista Mac Manus: *Snookums* ou *Zozor*. Contudo, essa série nem de longe teve o êxito da série de *Mutt and Jeff*, de Fisher, que perdurou por muitos anos tanto em imagens como em desenhos animados. Na mesma época (1915-1920), *Happy Hooligan* e os *Katzenjammer* gozavam uma grande popularidade nos Estados Unidos, onde Bert Green era um animador reputado.

A grande difusão dos desenhos animados americanos imprimiu durante a guerra um novo impulso à Escola francesa. Emile Cohl empreendeu a série dos *Pieds Nickelés* (1917), inspirados nas célebres imagens de Forton, e o cinema de animação conquistou vários desenhistas humoristas: Benjamin Rabier (*Caramel*, 1919), O'Galop (*Becassette*, 1919), Joseph Hémard, Lortac etc. Este último fundou com Cheval uma revista mensal de desenhos animados: *Le Canard en Ciné*, publicado durante alguns anos (1920-1923). Suas imagens eram geralmente realizadas com um mínimo de despesas, usando silhuetas de papel recortado. O desenho animado francês estava em pleno declínio no fim do cinema Mudo.

Por seu lado, o russo Starevitch, emigrado para Paris, dava um notável impulso aos filmes de bonecos com suas fitas, cujos heróis eram animais de fábula: *Les Grenouilles qui Demandent un Roi*, *Le Rat de Ville et le Rat des Champs*, *Le Rossignol*, *La Reine des Papillons* etc. Empregou muita paciência, imaginação e habilidade para animar personagens, porém cometeu o erro de não simplifi-

cá-las suficientemente, assim como de iluminá-las confusamente: o herói e a ação ficam afogados no excesso de pormenores.

Enquanto a U.R.S.S. empreendia seus primeiros desenhos animados (*Voyage Interplanétaire*, de Merkulov, 1924), Lotte Reiniger dirigia na Alemanha notáveis filmes de sombras chinesas (*Les Aventures du Prince Ahmad*, 1928; *Carmen*, 1933; *Papageno*, 1935) num estilo encantador, requintado, um tanto precioso. Mas enquanto o esforço europeu se reduzia a algumas personalidades, a escola americana prosperava. Seus criadores mais originais foram, por muito tempo, os irmãos Max e Dave Fleischer, cuja série *From the Inkpot* aliou, a partir de 1920, fotografia e desenhos. Todas essas fitas seguiam um roteiro idêntico. O palhacinho, desenhado por Fleischer, cometia mil espertezas contra o seu criador ou outros personagens, antes de ser, por castigo, engolido pelo tinteiro do qual saíra. A obstinada maldade destruidora e um pouco tola desse herói prenunciava a do pato Donald.

No início do cinema Falado, os irmãos Fleischer abandonaram o palhaço para criar novas personagens, todas humanas. A *Betty Boop*, lasciva e sensual, caricatura precursora da "Pin up", foi talvez a sua melhor realização. Sua carreira foi porém interrompida pelas proibições do Código do Pudor e da Legião da Decência. A outra criação dos dois, *Popeye o Marinheiro*, conserva ainda imensa popularidade. Originalmente, esse marinheiro invencível, criado por E. C. Segar, servira à publicidade do espinafre em conserva e, como outrora a série dos palhacinhos, todos os roteiros seguiam o mesmo esquema. *Popeye* era perseguido por Bluto, um brutamonte barbudo, que lhe queria roubar a mulher, *Olívia Palito*. O marinheiro inicialmente sucumbia, porém após engolir uma lata de espinafre em conserva, tornava-se invencível, e como um novo barão de Crack, pulverizava tudo em seu redor. Foi assim uma encarnação barrôca do heroísmo tal como era concebido nos Estados Unidos.

Na época em que estreavam os Fleischer, Pat Sullivan imprimia uma nova orientação aos desenhos animados — e às histórias em quadrinhos — com o seu *Gato Félix*. O êxito comercial desse engenhoso e azarado personagem fez nascer inúmeros animais concorrentes: *The Crazy Cat* (O Gato Maluco), de Ben Harrison e Manny Gould, o Sapo Flip, de Ub Iwerks, *Oswaldo*, o coelho de sorte (1926-1928), de Walt Disney; enfim e sobretudo, o *Camundongo Mickey*, que parece ter sido inventado conjuntamente por Ub Iwerks e Walt Disney.

Walt Disney, oriundo de uma família germano-irlandesa, estreou bem mediocrementemente com a sua série das *Alices* (1923-1926) e inventou depois o *Coelho Oswald*, mais comum, mais terra a terra,

menos expressivo também que o seu modelo, o *Gato Félix*. Vinte e seis filmes haviam estabelecido a voga de *Oswaldo*, quando a falência do seu produtor pôs esse personagem sob sequestro. Foi quase contra a vontade que Disney teve de adotar Mickey.

A principal oportunidade desse herói foi, logo após nascer, poder utilizar a música e os ruídos. Enquanto Fleischer se limitava a ilustrar com seus desenhos canções populares inglesas, Disney compreendeu que uma nova comicidade poderia nascer da aliança do som e do desenho. Em sua primeira *Silly Symphony* (*Skeleton Dance*, 1929), organizou como um bailado a dança de vários esqueletos, com música de Saint-Saëns. Esses heróis lúgubres desarticulavam-se e tocavam xilofone, percutindo com tíbias os seus peitos descarnados. Nessa época, Disney utilizava amplamente os velhos acessórios do romantismo inglês e alemão: fantasmas, castelos mal-assombrados, ruídos de correntes, doze badaladas da meia-noite, em efeitos de terror paródicos ou não.

Mickey foi, desde o início de sua carreira, hábil, otimista, ingênuo, esperto, desastrado, porém cheio de boa vontade e até mesmo coragem. Tinha então como rival um monstruoso gato coxo, caricatura do seu rival, o *Gato Félix*. A comicidade dos primeiros filmes de Mickey era quase sempre baseada em "gags" musicais: pianos com movimentos de animal, painéis que tocam um carrilhão, bailados executados por personagens que se multiplicam, maxilar de vaca utilizado como xilofone etc.

Tanto se abusou desses efeitos, que cansaram. O emprêgo da côr veio no momento oportuno renovar um gênero que se extenuava.

Com o *Tecnicolor* (então bicromático), as *Silly Symphonies* tornaram-se bucólicas, ao gosto das gravuras inglesas, ou recorreram, após Fleischer, às canções do folclore ou aos animais das fábulas. No momento em que Roosevelt proclamava o "New Deal", Disney tirou de um velho tema popular, a história dos Três Porquinhos, a seguinte moral: os preguiçosos são vítimas do lobo, porém o trabalhador lhe escapa por ter construído uma casa de tijolos. A encantadora canção "Quem tem medo do lobo mau? Eu não sou! Eu não sou!" foi para os Estados Unidos um desafio à crise.

Disney procurava criar, com êxito desigual, novos heróis que fôssem sempre caricaturas de animais. O gato coxo não teve longa vida. Os três porquinhos e o grande lobo mau limitaram a sua carreira a alguns filmes. A vaca *Florabela* não saiu da figuração, como uma galinha importante e tagarela, um galo brigão, um avestruz voraz, um São Bernardo solenemente embrutecido. Porém *Pluto*, o cão fungador, lambedor, zeloso, idiota, teve uma popularidade duradoura no mundo inteiro, ao passo que a do parvo *Goofy* não ultrapassou as fronteiras americanas. O tradicional *Mickey*, um pouco

toló e infantil, foi aos poucos eclipsado por um recém-chegado: o **Pato Donald**, irritadiço, descontente, azarado, resmungando com furor contra as desgraças que lhe acarreta o seu desajeitamento.

A arte de Walt Disney atingiu o apogeu durante o período anterior à guerra. Sua habilidade, sua poesia, sua invenção lembraram os antigos achados de Mack Sennett. A semelhança nem sempre era fortuita. Walt Disney empregava já várias centenas de pessoas, entre as quais equipes de "gagmen", que procuravam seus efeitos cômicos numa abundante biblioteca e nos clássicos do filme cômico americano. A flexibilidade do desenho animado permitiu desenvolver certos efeitos outrora limitados pelas possibilidades da trucagem. Num dos melhores filmes de Disney: **Donald et Pluto**, o pato engole um imã e é perseguido por toda espécie de objetos metálicos. Voltava-se assim ao Homem Imantado, de Feuillade, mas com uma graça e uma verve sem igual...

Disney — e sua equipe — aperfeiçoaram a associação dos "gags" à música clássica. Sua melhor realização no gênero foi a Orquestra de Mickcey tocando a abertura de "Guilherme Tell", de Rossini. Ao chegar ao motivo da tempestade, desencadeava-se um furacão e os músicos continuavam a tocar, transportados pelos céus.

Nem todos os filmes da série **Silly Symphony** foram igualmente felizes. Os melhores inspiraram-se na fábula ou no folclore (A Cigarra e a Formiga, A Lebre e a Tartaruga, Quem Matou o Galo Robin?, O Rato da Cidade e o Rato do Campo, 1934-1936). Outras sinfonias, puramente "poéticas", tais como **Le Vieux Moulin**, abusaram dos crepúsculos, das folhas de outono, das teias de aranha, das ninfas aladas, das gôtas de água diamantinas. O cromo alemão, a insignificância dos Cartões de Natal ingleses, as estampas luxuosas, a arte acadêmica invadiam as oficinas de Disney, no momento em que começavam a fazer desenhos animados de longa metragem, com **Snow White and the Seven Dwarfs** (Branca de Neve e os Sete Anões, 1938).

Antes de ser terminado esse filme, a floração americana suscitara uma emulação na Europa. A vanguarda tivera sua parte nesse despertar. Dissemos que as tentativas de Viking Eggeling haviam culminado nas sinfonias geométricas de Fischinger, continuadas por este nos Estados Unidos.

Na França, foi no espírito de vanguarda que Berthold Bartosch dirigiu, inspirado numa série de gravuras de Franz Masereel, **L'Idée** (1934), acompanhado por uma bela partitura de Arthur Honegger. Por outro lado, sobre o tema "Une Nuit sur le Mont Chauve", de Mussorgsky, Serge Alexeieff realizou uma notável série de gravuras animadas, empregando uma técnica nova de grande finura; a sua tela de alfinetes fazia efeitos de sombras e luzes sobre desenhos em

relievo, obtidos com alfinetes que se espetam mais ou menos numa espessa tela branca.

Jean Painlevé criou com estátuas de plastilina, de René Bertrand, coloridas e animadas, um espantoso **Barbe-Bleu** (1937), com música de Maurice Jaubert. Esse filme descobria infinitamente melhor que Starevitch as imensas possibilidades da escultura ou dos bonecos animados, de três dimensões, combinados com os efeitos de luz, impraticáveis no desenho.

Na U.R.S.S., Cholpo empregava não pistas sonoras gravadas segundo os processos habituais, porém pistas sonoras desenhadas, que permitiam inventar sons impossíveis de obter com qualquer instrumento musical conhecido. Assim, realizou uma **Sinfonia do Mundo** (1933). Os Ivoston (Ivanov, Voinov e Sasonov) experimentaram o desenho musical (**O Prelúdio de Rachmaninov**, 1934). O desenho animado desenvolvia-se como um ramo do cinema para crianças, num estilo quase folclórico (**Le Petit Tsar Durandai**, 1935). Enfim, Ptouchko dirigia um belíssimo filme de longa metragem, de bonecos animados (**Le Nouveau Gulliver**, 1934).

Na Itália, o **Christophe Colomb** de Minda Indelli foi medíocre, mas na Tcheco-Eslováquia o prolongado esforço do pintor Dodal e de sua mulher atingiu bons resultados com **Les Aventures de Vsudybyl**, filme educativo, com **L'Inoubliable Mona Lisa**, cômico, e vários filmes abstratos. Abriam caminho para uma nova escola.

Apesar das diversas tentativas, a Europa permanecia no estágio experimental, numa época em que o desenho animado se tornava nos Estados Unidos uma indústria.

Branca de Neve e os Sete Anões (1938) marcou o apogeu do êxito comercial de Disney, mas também o início de sua decadência. Em vésperas da guerra, suas oficinas montadas inicialmente com capital de 280 dólares, haviam-se transformado em verdadeiras fábricas. Dois mil empregados nela utilizam um equipamento e uma maquinaria complicados, destinados a produzir anualmente dois filmes longos e 48 filmes de curta metragem. A R.K.O. e o banco Morgan permitiram assim a realização de **Branca de Neve**, que ultrapassou financeiramente as suas esperanças: as receitas no mercado interior atingiram oito milhões de dólares.

Aproveitando a experiência da série dos Mickey, exploraram-se amplamente os subprodutos do filme. Venderam-se **Branca de Neve e os sete anões** sob todas as formas imagináveis: bonecas, lenços, roupa branca, artigos de chapelaria etc.

O êxito artístico foi inferior ao comercial. O filme era desarmônico, uma verdadeira miscelânea das várias maneiras de Disney e seus colaboradores: nele se encontravam os animais infantis das **Silly Symphonies**, os efeitos terríficos da **Dança Macabra**, a in-

genuidade espertalhona de Mickey, a atmosfera falsamente bucólica do Velho Moinho... Ao pintar os animais ou as silhuetas caricaturais dos anões, Disney não teve pretensões excessivas, e foi excelente. Sua poesia barata ou o seu terror de "Grand Guignol" são, em compensação, discutíveis. Fracassou totalmente ao pretender representar seres humanos, com a insípida Branca de Neve e o seu grotesco Príncipe Encantado. O filme, ao envelhecer, desconjuntou-se como um automóvel velho.

Pinocchio (1940), que sucedeu a Branca de Neve, não obteve o mesmo êxito comercial. Foi entretanto, apesar das disparidades, o melhor filme de Disney, superior ao desigual e hábil Dumbo (1941) e ao insípido e excessivamente sentimental Bambi (1942).

Fantasia (1940) foi a obra mais ambiciosa de Disney. Mickey surgiu nesse filme como Aprendiz de Feiticeiro, na melhor parte do filme, que adaptava uma sinfonia do compositor Paul Dukas. O infeliz camundongo, acuado por implacáveis vassouras, afogado pelos baldes de água, lutando em vão contra a má sorte que éle próprio desencadeara, era a imagem do seu criador, submerso na imensidade de recursos artísticos e técnicos que o seu talento limitado não lhe permitia dominar.

Em Fantasia, Disney foi imperturbavelmente sério. Outrora fizera arte sem pensar, porém após os elogios que lhe foram prodigalizados, julgou ser ao mesmo tempo Miguel Ângelo, Beethoven, Platão, Darwin e Shakespeare. Como os hipopótamos, que éle vestiu de bailarinas para ridicularizar um velho bailado italiano de Ponchielli, éle espezinhou a música de forma pesada e pretensiosa. O extremo mau gosto do Quebra-Nozes, inspirado em Tchaikovsky, é por vezes salvo pelo seu engenho. Porém o que dizer do duelo de um Diabo de Museu de Cêra com um anjo convencional e de mau gosto, num cenário de teatro antigo, aos sons alternados de "Uma Noite no Monte Calvo", de Mussorgsky, e da "Ave Maria", de Schubert? Ou das pretensões cósmicas da "Sagração da Primavera", em que Stravinsky fazia dançarem vulcões e dinossauros? E sobretudo de uma "Sinfonia Pastoral", de Beethoven, transformada num bailado florido de pégasos enfeitados e centauresas melindrosas, num Olimpo decorado como cassino de província em 1910... "O tratamento da "Pastoral" por Disney foi tão destrutor para o meu sentimento da música, que por muito tempo receei que não pudesse apagar da mente as imagens de Disney e que minha alegria (ao ouvir Beethoven) ficasse para sempre comprometida", escreveu a êscse propósito Ernst Lindgren ("The Art of The Film", Londres, 1948).

O êxito financeiro não recompensou êsses massacres. É bem verdade que nem sempre o crime compensa.

Disney conduziu o desenho animado para um impasse, por sua auto-suficiência e extravagância. O êxito de sua fórmula transformara seus antigos rivais em imitadores. Walter Lantz, Ub Iwerks, Leon Schlesinger formaram um grupo incolor e indistinto. Hugh Harman e Rudolf Ising, antes de se separarem, não cumpriram as promessas de sua estréia. Tex Avery foi o único a romper com os estereótipos impostos à animação americana pelo monopólio Disney. Conservando um estilo de desenho tradicional, introduziu nas curtas metragens a maluquice, o disparate, a negação pelo absurdo, um estilo particular da perseguição e um ritmo sincopado muito pessoal. Mas durante a década de quarenta, Tex Avery permaneceu isolado e sem grande influência sobre o desenho animado americano.

CAPÍTULO XXVI

NOVO FLORESCIMENTO SOVIÉTICO

A história do cinema falado soviético começou mais tarde que a dos outros cinemas falados europeus, porque preferiram esperar na U.R.S.S. o aperfeiçoamento de processos russos a pagar um imposto ao estrangeiro.

As primeiras tentativas, do engenheiro Tager, haviam sido anteriores ao êxito de *The Jazz Singer*. Esse pesquisador logo passou às demonstrações, ao mesmo tempo que o seu rival, o engenheiro Chorine. Em 1929, sonorizaram *Le Village du Pêche* e serviram-se da palavra para comentar documentários. Porém a fabricação industrial dos aparelhos não começara ainda. Os primeiros filmes de longa metragem sonoros datam de 1934. Entre 26.000 cinemas, somente 772 eram falados, o que explica porque realizavam ainda filmes mudos, tais como *Boule de Suif*, adaptado por Michael Romm da célebre novela de Maupassant.

Esse filme mudo era também o primeiro filme inteiramente realizado, positivo e negativo, com película soviética. A fabricação de película virgem fôra iniciada desde 1925. Mas esse empreendimento é demorado e caro. Se nos lembrarmos dos longos anos necessários à Pathé, num país em que a indústria fotográfica era muito desenvolvida, para montar a sua fábrica de Vincennes, não causará surpresa o fato de terem os filmes russos sido quase exclusivamente realizados e copiados, até 1931, com película importada.

O primeiro plano quinquenal de 1929 desenvolveu consideravelmente o número de cinemas. Em 1929, funcionavam somente 2.000 cinemas na U.R.S.S.. Em 1928, essa cifra passara para 9.800. No final do plano, existiam 29.200 cinemas fixos ou ambulantes, cifra superior à dos Estados Unidos. E sua sonorização prosseguia numa velocidade recorde. Essa enorme difusão continuou ainda nos anos seguintes, e em 1940 havia cerca de 28.000 salas de exibição na U.R.S.S.. Enquanto na França se faziam 50 cópias de cada filme, na Rússia o número de cópias atingia cerca de 1.000 a 2.000.

Essa enorme ampliação do público transformava a missão do filme soviético. Em 1925, o cinema era na realidade reservado à população mais evoluída das grandes cidades (1.642 cinemas urbanos contra 662 da zona rural); podia-se empregar uma linguagem requintada, mesmo sacrificando a clareza da narração. A situação mudou quando se tornou necessário ser compreendido por dezenas de milhões de homens, pelo professor de universidade de Moscou e o operário da Bacia do Don, mas também pelo kolkoze do Azerbaijão e o nômade "tadjik" que viam um filme talvez pela primeira vez. Tiveram de sacrificar certos requintes formais à inteligibilidade.

A simplificação da linguagem e dos meios de expressão tornou-se também necessária para se poder expor, por meio do cinema, os novos e complexos problemas de um período construtivo. Em certa medida, a linguagem apurada do Potemkin fôra condicionada pela relativa simplicidade do roteiro. Numa narração complexa — isso se viu em *Outubro* — a sutileza do vocabulário tornou os acontecimentos pouco compreensíveis, embora todos os conhecessem.

A fim de serem universalmente compreendidos, os realizadores russos esforçaram-se, pois, em se exprimir de modo muito simples, e em breve o despojamento de sua técnica contrastou com o requinte exagerado de alguns filmes franceses ou americanos. Mas esse aparente desdém pelas sutilezas formais não significou, na arte, uma decadência. Tomando um exemplo na Rússia, perguntaremos se Tolstoi é menor por ter-se exprimido em linguagem por todos compreendida. Nos filmes, a simplificação da forma acompanhou-se de um enriquecimento do conteúdo. Seu ideal passou a ser o realismo socialista, definido como "um método de trabalho que liga profundamente o artista à realidade, ao meio ambiente e, o que é essencial, o faz participar diretamente no trabalho de toda a nação" (Pudovkin).

No momento em que terminava o reinado do cinema Mudo, Pudovkin e Eisenstein estavam ambos ausentes. O primeiro interpretava como ator, na Alemanha, *Le Cadavre Vivant*, e o segundo estava na América do Norte.

Pudovkin, o primeiro a voltar à U.R.S.S., tentou aplicar a teoria do contraponto sonoro em *Un Simple Hasard*, 1931. Nesse filme via-se, por exemplo, uma mulher que acompanhava o marido à estação. Ela receava que o trem partisse. Ouvia-se a locomotiva apitar e pôr-se em marcha, os vagões moverem-se, porém o trem estava parado. Esse contraponto exprimia os receios da mulher, não a realidade. Esse exemplo, que citamos baseados num escrito contemporâneo de Rudolf Arnheim, mostra como as intenções de Pu-

dovkin eram, ao mesmo tempo, requintadas e ingênuas. Não foram compreendidas pelo público. O filme (sonoro, mas não falado) foi exibido em versão muda, uma vez constatado esse fracasso.

Le Déserteur foi a história de um trabalhador alemão, realizada em parte em Hamburgo. As imagens dos primeiros filmes mudos de Pudovkin gravavam-se na mente dos espectadores, porém é difícil, mesmo para quem outrora viu várias vezes *Le Déserteur*, recordar-se de alguns de seus aspectos, ou mesmo do seu tema. O herói do filme não tinha a admirável clareza psicológica de *La Mère*, ou do filho de Gengis Khan. O realizador fizera a montagem da pista sonora à maneira de uma fita de imagens, porém independentemente dela. Os resultados foram confusos, e *Le Déserteur* foi decididamente um filme malogrado, após o qual Pudovkin se dedicou à formação de jovens realizadores no *Kino-Technicum*, Instituto de Cinematografia do Estado, renunciando por vários anos a dirigir filmes.

O fracasso de Eisenstein fôra diferente e mais dramático. Em 1928, deixando por vários anos a Rússia, ficara algum tempo na França com os seus habituais colaboradores, Alexandrov e Tissé. Alexandrov dirigiu em Paris, com supervisão de Eisenstein, *Romanço Sentimentale*, breve ensaio em que as imagens comentavam uma canção, segundo uma aplicação bastante simplista do contraponto sonoro. Os três homens partiram em seguida para Hollywood. Eisenstein não realizou nenhum dos seus sucessivos projetos: *La Guerre des Mondes*, baseado em Wells, *L'Or*, baseado em Cendrars, *Napoléon Noir*, biografia de Toussaint Louverture com o cantor Paul Robeson, *An American Tragedy*, inspirado no romance de Theodor Dreiser...

Essa inatividade organizada cansou Eisenstein, que foi filmar no México utilizando capitais fornecidos pelo romancista Upton Sinclair e seus amigos. Lá permaneceu logos meses; cinquenta mil metros de película foram impressionados e enviados a Hollywood. Os comanditários impacientaram-se e chamaram Eisenstein para que montasse um filme tirado da enorme quantidade de negativos já armazenada. A polícia norte-americana proibiu ao realizador soviético a permanência nos Estados Unidos. Um de seus comanditários, Sol Lesser — outrora produtor de Jackie Coogan e depois da série *Tarzan* — fez a montagem, por meio de manobras, de um filme comercial (*Tonnerre sur le Mexique*), que continha admiráveis imagens, porém pouca relação com o roteiro e a montagem previstos pelo realizador. Um grande número de negativos permanecia inutilizado. Dêles se tiraram, em seguida, dois documentários: *Kermesse Funèbre* e *Eisenstein au Mexique*, dizem que algumas cenas do *Viva Villa*, de Jack Conway, e duas homenagens ao realizador:

Time in the Sun (1939), de Marie Seton, e *Eisenstein's Mexican Film, Episodes for Study* (1955), de Jay Leyda. Depois de 1945, o estoque de negativo restante foi vendido em liquidação para uma firma, que utilizou as cenas de Eisenstein em filmes comerciais de curta metragem.

Que Viva México, o filme sonhado por Eisenstein, foi um grande monumento inacabado, do qual conhecemos fragmentos desfigurados ou reconstituídos com devoção, os quais fazem pensar que esse filme poderia ter sido, esteticamente, o pináculo da obra eisensteiniana. A estupenda fotogenia e a incrível perfeição das fotografias de Tissé têm um valor lírico bem raro no cinema. A preocupação plástica parece ter tido mais importância que o "documentarismo" do *Potemkin*. Sem dúvida, essa obra-prima mutilada teria empregado amplamente as metáforas, ou os antigos monumentos astecas. Os usos e costumes populares teriam ocupado grande lugar. Todavia, é difícil julgar um filme unicamente pelas cenas que dele se conhecem.

Após a aventura mexicana, Eisenstein voltou a Moscou. Aí empreendeu *Le Pré de Béjine*, que recomeçou várias vezes, acabando por não apresentar ao público essa obra, que parece ter sido um fracasso estético e ideológico. Como Pudovkin, com que dirigia o Instituto cinematográfico do Estado, esse mestre do cinema mudo parecia hesitar no limiar do cinema falado.

A crise de Dziga Vertov foi de outra espécie. Os documentários líricos, aos quais o conduzira a sua teoria do *Cine-Ólho*, haviam-se tornado uma espécie de música visual, à qual lhe foi fácil juntar um comentário sinfônico, ou uma montagem de ruídos e sons: no documentário a dissociação entre as cenas e as palavras é ainda hoje quase sempre a regra.

Após *Symphonie du Donbass* (*Enthousiasme*, 1931), bastante caótico, Vertov realizou sua obra-prima com *Trois Chants sur Lénine* (1934). Procurara para essa obra todos os filmes ou gravações fonográficas do homem de estado desaparecido, apresentando-os com uma grande arte da montagem em seu segundo canto. O terceiro, consagrado à edificação do socialismo, era dominado por um belo movimento lírico. A primeira parte, tecida sobre uma canção folclórica da Ásia central, foi uma das melhores. Mostrava, com grande frescor de visão e senso rítmico, os antigos povos coloniais libertados, determinando também o tema geral do filme, definido pelo seu autor como um monólogo sobre a "transição entre o passado e o futuro, a escravidão e a vida livre".

Com o cinema falado, a teoria do *Cine-Ólho* mostrava, melhor ainda, que o seu pretenso objetivismo escondia o gosto pelas formas puras, quando deveria interessar-se mais pelos homens. Vertov insis-

tiu, e chegou, involuntariamente, ao musicalismo de um Ruttmann. Após *Berceuse* (1937), foi definitivamente superado pela evolução do cinema soviético, deixando de produzir.

Por seu lado, o Ivan de Dovjenko (1932) fôra um fracasso: a fim de ser "simples e claro", seu filme quase dispensara um tema, apresentando-se, principalmente, como um álbum de admiráveis fotografias das planícies e dos céus ucranianos.

Contudo, recém-chegados ou homens que a glória dos "quatro grandes" anteriormente eclipsara empreenderam um esforço que levava a uma nova idade de ouro o cinema soviético.

Antes que essa se iniciasse, registraram-se alguns brilhantes êxitos isolados. O primeiro e mais ilustre foi o de *Le Chemin de la Vie*. Seu realizador, Nicolau Ekk, antigo homem de teatro, não tinha trinta anos. Saía do Kino-Technicum, onde Kulechov, Eisenstein e Pudovkin ensinavam. Seu filme encarava um cruel problema criado na U.R.S.S. pelos anos de guerra civil; grupos de crianças abandonadas, os "Bezprizorny", haviam-se tornado verdadeiros bandidos, organizados em bandos e contando-se às centenas de milhares. Essa praga fôra debelada por métodos contrários à "punição" e baseados na cooperação das crianças. Havia apenas alguns milhares de "Bezprizorny" na época em que se realizou o filme, o qual tratou, em suma, um problema histórico.

Para o estrangeiro, tais métodos eram uma novidade: constituíram um dos elementos de êxito do filme. Este era pouco falado, e sua narração muito clara. Seu roteiro fôra estabelecido durante um inquérito prévio. Nicolau Ekk viveu com os seus colaboradores durante vários meses num centro de reeducação, de onde saíram os principais intérpretes, as crianças. A introdução, um resumo quase documentário sobre os delitos dos "Bezprizorny", foi filmada nas ruas de Moscou, com a participação involuntária dos transeuntes. Em seguida, as crianças eram entregues a um jovem educador, interpretado pelo excelente ator Batalov. Sabotadores — antigos chefes dêsses bandos infantis — quiseram impedir a reeducação organizando uma taberna, que foi saqueada pelos antigos "Bezprizorny". Os garotos levam a cabo a construção de uma linha de estrada de ferro. Embora a locomotiva da viagem inaugural traga o cadáver de uma jovem vítima dos sabotadores, o filme tem um final feliz: faz-se a reeducação.

Após *Le Chemin de la Vie*, os melhores dentre os primeiros filmes soviéticos falados foram *Seule*, de Kozintzev e Trauberg, *Montagne d'Or*, de Yutkevitch, *Contre-Plan*, de Yutkevitch e Erm-ler, *Okraïna*, de Barnett.

Kozintzev e Trauberg haviam sido juntamente com Yutkevitch os fundadores da *Fábrica do Ator Excêntrico* (F.E.K.S.) e sua

primeira tentativa, *Les Aventures d'Octobrine*, fôra uma alegre e juvenil caricatura política. Tornaram-se em seguida especialistas do filme histórico. *Le Manteau* (1926) foi uma adaptação quase expressionista de Gogol. *Neiges Sanglantes* (S.V.D., ou *l'Union pour la Grande Cause*), romântica história de revolucionários decabristas, aproximava-se, por certos aspectos, de *Fantômas* ou de antigos filmes dinamarqueses. *La Nouvelle Babylone*, que tinha por quadro a Comuna de Paris, era influenciado por Eisenstein: a riqueza da montagem, seu ritmo, a beleza das cenas foram notáveis. Porém a obscuridade da narração, algumas inverossimilhanças, a excessiva profusão das pesquisas estéticas, impediram por pouco que o filme fôsse uma obra de primeiríssima plana.

Seule, que fôra rodado como filme mudo, foi sonorizado com uma bela música de Chostakovitch. Os realizadores, amadurecidos, abandonaram em parte sua "excentricidade", prendendo-se mais ao tema, o qual humanizaram. *Seule* era a história de uma jovem professora de Leningrado, enviada ao Altai, no centro da Ásia; após ter lentamente compreendido o papel dos antigos feudais, ela quase morria, por ter tomado o partido dos pobres. O filme, dentro da tradição psicológica de Pudovkin, não fazia concessões às fanfarras alegres e gratuitas de que então abusavam os seguidores de Vertov e Eisenstein.

Montagnes d'Or, de Yutkevitch — saído também do F.E.K.S. — caracterizou-se igualmente por sua humanidade. Uma linda canção de Chostakovitch era o leitmotiv de uma história passada no fim do czarismo: um camponês inculto, chegado há pouco à cidade, furava uma greve, mas compreendendo depois o que é solidariedade, juntava-se aos companheiros. Reencontrava-se aqui o tema pudovkiniano da "tomada de consciência", num roteiro comovente e inspirado, que fôra obra coletiva.

O primeiro plano quinquenal, então em curso, havia desenvolvido nas fábricas clubes culturais de toda espécie, assim como jornais redigidos pelos próprios operários. Foi com os metalúrgicos, redatores do jornal "Putilov vermelho", que Yutkevitch procurou uma primeira idéia de roteiro. Após longas semanas de inquérito, realizou uma primeira redação, que submeteu aos operários. Foi tão criticada, que o trabalho precisou ser refeito várias vezes. Esses métodos opunham-se ao de Vertov, que pretendia, com a sua objetiva, observar os homens como temas zoológicos: pedia-se agora aos homens que concorressem para a criação de personagens, ou melhor, de tipos.

O roteiro de *Contre-Plan* (ou *La Honte*) foi elaborado de maneira análoga. Seu tema, contemporâneo, assemelhava-se ao de *Montagnes d'Or*: um contramestre bêbedo, hostil ao plano quinquenal,

acabava por aceitá-lo. Ermler fôra nesse filme colaborador de Yutkevitch. Viera de um grupo análogo ao F.E.K.S. As suas primeiras tentativas (*La Maison dans la Neige*) haviam sucedido *Le Cordonnier* de Paris, depois *Un Débris de l'Empire*, obra em que pesquisas estéticas um tanto abstrusas se aliavam a um gôsto muito vivo da psicologia social.

Okraïna (1933) contava com encanto e simplicidade a vida de uma família suburbana, através da guerra e da revolução. Seu tom direto, a ternura das observações psicológicas, inscreviam a fita na corrente de humanização que então caracterizava os melhores filmes soviéticos. Contudo, foi talvez "intimista" demais. Seu realizador, Barnett, fôra com Pudovkin um discípulo de Kulechov. Dirigira vários documentários e filmes de longa metragem, entre os quais uma comédia: *La Jeune Fille au Carton à Chapeaux*.

O grande brilho da escola soviética atraíra à U.R.S.S. vários realizadores estrangeiros: Richter, Bela Balasz, Joris Ivens — que dirigiu *Le Chant des Héros*, consagrado à edificação de Magnitogorsk — e o célebre homem de teatro Piscator, expulso da Alemanha pelo hitlerismo. Êste último dirigiu em Leningrado *La Révolte des Pêcheurs*, curiosa obra, adaptação de um romance de Ana Seghers. O roteiro, nem sempre compreensível por ser rico demais em pesquisas, continha belíssimas cenas. Em particular, o entêrro do grevista assassinado, com seus companheiros pescadores que chegam de todos os pontos do horizonte e se agrupam em imenso cortejo. Malraux iria literalmente inspirar-se nessa seqüência para o final de "L'Espoir".

Apesar dêsses resultados, os primeiros anos do cinema falado foram na U.R.S.S. bem menos ricos que o período anterior. A nova geração procurava ainda o caminho. Tchapaiev, obra de dois homônimos, S. e G. Vassiliev, veio cristalizar êsses esforços, constituindo-se assim num início de uma notável floração, comparável à primeira idade de ouro do cinema soviético.

O êxito dos Vassiliev foi tanto mais notável por não ter sido condicionado à sua personalidade. Suas primeiras realizações: *La Belle au Bois Dormant* (1930) e *Une Affaire Personnelle* (1931), não obtiveram grande êxito. *Les Journées de Volotchaiev* (1938), que sucedeu a sua obra-prima, nem de longe lhes equivaliu. Tchapaiev foi, em certa medida, uma realização coletiva.

Tchapaiev era um herói histórico, chefe de guerrilheiros durante a guerra civil, cujas aventuras haviam inspirado um romance ao seu antigo companheiro, Furmanov. Os Vassiliev utilizaram êsse livro (cujo autor acabava de morrer), para um roteiro que elaboraram vivendo longos meses em companhia dos antigos soldados de Tchapaiev. Também êles haviam combatido durante tôda a guerra

civil. Sua experiência de documentaristas e montadores deveria ajudá-los na preparação dessa gigantesca atualidade reconstituída. A decupagem minuciosa desenhou com antecedência os oitocentos e vinte enquadramentos do filme, de acôrdo com um método caro a Eisenstein.

Montagem e enquadramento foram entretanto menos essenciais em seu filme que os homens: Tchapaiev (Boris Babotchkin), grande capitão por instinto, porém impulsivo demais para evitar certas faltas; Furmanov (Blinov), seu conselheiro político; uma guerrilheira heróica e terna (Miaskinova); um coronel branco, adversário tanto mais temível por ser inteligente e sensível (Petsov). Os intérpretes, que estudaram seus papéis com a mesma minuciosa consciência que os realizadores, passaram muito tempo entre os soldados que figuraram nas grandes cenas de batalha, circunstância que lhes facilitou a tarefa.

A popularidade do filme foi imensa, criando um tipo de herói moderno com vida própria. Os inúmeros tipos cômicos e os raríssimos tipos dramáticos criados pelo cinema não se concebem dissociados dos seus intérpretes: Rio Jim deixou de existir assim que W. S. Hart abandonou o cinema. Porém Tchapaiev foi um herói histórico antes de ser Babotchkin. A figura dêsse guerrilheiro, com o seu gôrro de pele, em pé junto a uma metralhadora, num rápido carro puxado por cavalos, tornou-se uma imagem universalmente popular. Na U.R.S.S., as crianças puseram-se a brincar de Tchapaiev.

O filme atingira essa rara popularidade pela sua humanidade direta e forte. Desprendia-se dos heróis um calor humano autêntico. Quando a guerrilheira aprende com um soldado o manejo de uma metralhadora, sem que nada se exprima por palavras ou gestos, sente-se nascer o desejo e o amor entre êsse homem e essa mulher. A obra, porém, foi, antes de mais nada, épica. Sua mais célebre cena foi o ataque psicológico dos guerrilheiros pelos brancos.

Uma tropa disciplinada de oficiais brancos fanáticos dava assalto a uma posição mantida por Tchapaiev. Marchavam em ordem, lentamente, como numa parada, e preenchiam as vagas deixadas pelos mortos nas fileiras. Essa máquina em marcha produzia tal efeito sôbre os guerrilheiros que êles quase debandavam. Uma metralhadora descoberta no último instante dava-lhes a vitória.

A subida dos oficiais em quadrado, por uma planície cortada de vales, tem um valor plástico incomparável. Porém o episódio tinha um significado mais amplo. Essa minuciosa reconstituição de um antigo episódio histórico assumia um sentido metafórico, talvez não

procurado pelos autores. Esse assalto mecânico e geométrico era o dos guerreiros, líricamente descrito por Leni Riefenstahl em seu filme sobre o grande desfile de Nuremberg, nesse mesmo ano de 1934. A ameaça de um gigantesco "ataque psicológico" pesava sobre a Europa. O episódio de Tchapaiev mostrava ao mesmo tempo o perigo e o lado aparatoso desse "ataque psicológico"; exprimia a oposição entre o homem consciente e a máquina humana. Tchapaiev foi em toda a Europa um exemplo para os guerrilheiros durante a segunda guerra mundial.

O êxito de Tchapaiev ajudou os cineastas soviéticos a "glorificar a grandeza dos feitos históricos" (Stalin), a apresentá-los como exemplos, a recriar heróis, históricos ou não.

Kozintsev e Trauberg levaram seis anos para terminar sua trilogia dos Maxime, criando um tipo, cuja popularidade na U.R.S.S. quase se compara à de Tchapaiev. O empreendimento era ambicioso. Esses três filmes, que duravam no total quase seis horas, descreviam a vida de um operário bolchevista, através de três períodos históricos particularmente ricos em acontecimentos: o período anterior à guerra (*La Jeunesse de Maxime*), julho de 1914 (*Le Retour de Maxime*) e o ano de 1918 (*Maxime à Viborg*).

O início do primeiro filme era novamente uma "tomada de consciência". Porém nos filmes de Pudovkin, as conseqüências de tal evolução concluíam-se com algumas imagens líricas. Com Kozintsev e Trauberg, as circunstâncias que transformam um homem em herói constituíram uma simples introdução. O verdadeiro tema da trilogia foi o herói em ação, forjado e enriquecido por ela. O desígnio dos autores era o dos grandes romancistas Tolstoi e Balzac: mostrar através de alguns indivíduos, uma sociedade e sua evolução. O ator Boris Tchirkov preparou-se para o papel de Maxime com excepcional consciência, antes mesmo de ter sido escrito o roteiro. Durante vários meses foi operário numa fábrica dos arredores de Viborg, em Leningrado, para melhor identificar-se com a sua futura criação. Empregaram-se dois anos na elaboração das personagens e de suas aventuras, no exame de documentos, em inquéritos, leituras, conversas...

Todos esses cuidados e trabalhos conferem à série dos Maxime uma riqueza bastante rara no cinema. Os três filmes formam um todo, porém cada uma de suas partes só adquire seu pleno valor quando se conhecem as outras duas. Numa época em que os filmes americanos insistiam nas "clipses", Kozintsev e Trauberg esforçaram-se por tudo explicar, longa e minuciosamente. Souberam, apesar disso, evitar o fastio, o exagêro e a vulgaridade. A seriedade do tema foi temperada por um vigoroso humor, dominante em vários episódios: o piquenique em estilo 1900 perturbado pela pas-

sagem dos revolucionários, a partida de bilhar entre Maxime e o provocador, o embaraço de Maxime nomeado diretor de banco, em 1918. E de um a outro filme, alguns episódios replicaram a outros, tais como a assembléia da Duma czarista (em *Le Retour*) e a sessão da Assembléia Constituinte (em *Viborg*). Cada uma dessas reuniões era estudada com um cuidado e uma ciência de que Capra se aproveitou em *Mr. Smith Goes to Washington*, que também se passa num recinto parlamentar.

Assim, de filme em filme o público russo viu um herói evoluir e formar-se, sob os seus olhos. Maxime foi tão popular que interveio em filmes de outros realizadores, como *Le Grand Citoyen*, de Ermler. Em 1941, no início da invasão alemã, Maxime surgiu de novo, numa série de filmes de curta metragem.

Le Grand Citoyen, de Ermler, foi uma pesquisa muito sistemática de um novo gênero de cinema psicológico. A primeira parte do filme — que dura quase duas horas — limita-se quase a discussões entre três ou quatro personagens, no cenário único de um apartamento. O tema era o inverso da "tomada de consciência" pudovkiana. Mostrava a passagem de um político ambicioso para as fileiras da "quinta coluna". Nesse drama tudo repousava no diálogo, diálogo que era ação, e sua psicologia, longe de ser individualista, tinha um significado social, tanto para o adversário como para o Grande Cidadão, que era a transposição de um herói histórico, Serge Kirov. Ermler afirmava-se com o seu filme como um diretor singularmente original e vigoroso, capaz de fazer mais do que prometera em *Les Paysans*, fita no entanto excelente.

Inúmeros foram pois os filmes soviéticos de valor, que tentaram criar tipos romanescos comparáveis a Maxime. Entre as melhores realizações — todas inferiores ao modelo — é preciso citar *Le Professeur Mamlock* (1938), de Minkine e Rapoport, sobre a vida na Alemanha hitlerista e baseado num notável roteiro do escritor alemão Friedrich Wolf, *Membre du Gouvernement* (1939) e *Le Député de la Baltique* (1937), de Zarkhi e Kheifetz, em que o ator Tcherkassov compôs à perfeição um velho professor que se enfileirava, em 1918, ao lado do novo governo; *l'Instituteur* (1939), de Guerassimov, antigo ator do F.E.K.S. e realizador de *Les Sept Braves* (1937) drama de uma expedição polar; finalmente, *Au Loin une Voile* (1937), de Legotchine, foi uma realização de primeira ordem.

Essa adaptação de um romance de Kataev passava-se na Odessa em revolução, depois dos fatos retratados no *Potemkin*. Os episódios históricos ficavam em segundo plano, apresentados tal como eram vistos por dois garotos, o filho de um operário e o de um professor. O viço e o humor aliaram-se a uma intensa poesia.

Outros realizadores seguiam mais diretamente a via histórica e heróica aberta por Tchapaiev. *Les Marins de Cronstadt* (1936), de Dzigan, episódios da guerra civil, contém uma espantosa e atroz seqüência de afogamentos, da qual Rosselini se lembrou para o final de *Paisá*. Outro filme notável foi *La Dernière Nuit* (1937), de Raisman, que mostrava através de vários destinos individuais o fim das jornadas revolucionárias de outubro. A chegada de um trem, que não se sabia se era amigo ou inimigo, a um vestibulo de estação vazio, cercado por soldados de emboscada, foi um episódio impressionante. E no idílio de modernos Romeu e Julieta, reencontrou-se a sensibilidade que também valorizou *Trois Amis*, de Arnstam.

Depois de Ivan, que mostrou a construção de uma grande barragem e a transformação dos seus construtores, Dovjenko realizou *Aerograd*. O filme passava-se na Sibéria, entre os guarda-fronteiras em luta contra espiões japoneses. A execução de um traidor, na grande floresta pantanosa da Taiga, por um velho caçador, foi uma cena em que o lirismo de Dovjenko se exprimiu plenamente. Seu talento não ganhou, contudo, em deixar a terra natal, aonde voltou para contar a história de Chtchors, o Tchapaiev ucraniano, um antigo enfermeiro que se tornara general do Exército Vermelho e que venceu, em 1918, as tropas alemãs de ocupação.

Esse filme é uma das obras-primas de Dovjenko, que nêle se revelou de novo um poeta lírico, combinando os grandes sentimentos da morte, do heroísmo, do amor e da natureza. A beleza plástica das imagens é admirável: planícies cobertas de neve, grandes céus de tempestade atravessados pela fumaça dos incêndios guerreiros, imensos campos de girassóis em que galopam cavaleiros... Finalmente, a ação romântica é impregnada de um vigoroso humor, bem pouco freqüente na obra do grande cineasta.

Outros realizadores consagraram-se aos grandes homens da história russa. Vassili Petrov adaptou, em dois grandes filmes, o célebre livro de Alexis Tolstoi, "Pedro, o Grande". Petrov, por muito tempo especialista de filmes para crianças, atraía a atenção com *L'Orage* (1934), adaptação de uma peça clássica de Ostrovski. *Pierre le Grand* teria talvez sucumbido à pompa oficial, não fôsse êle arrebatado por uma verve um pouco fácil e próxima da vulgaridade, porém sempre vigorosa. Excelentes atores, como Tarkhanov, Jarov, Tcherkassov (o Tzarevitch) e Tarassova, deram intensa vida aos personagens.

Michael Romm aceitou após *Les Treize* a muito difícil tarefa de apresentar um herói quase contemporâneo, e realizou dois ótimos filmes, *Lénine en Octobre* e depois *Lénine en 1918*.

Eisenstein e Pudovkin consagraram-se também aos heróis russos. "Não gosto dos filmes históricos", repetia sempre êste último. Minine et Pojarsky, que êle dirigiu juntamente com Doller, foi um grande painel solene um tanto cansativo. Em 1941, o seu *Suvorov* foi excelente na parte psicológica, que mostrava os conflitos entre o czar e o general, porém as cenas de batalha nos Alpes ressentiram-se por vêzes da falta de homogeneidade e de fôlego.

Alexandre Nevsky (1938) foi para Eisenstein um auge, no qual desabrocharam as tendências para o "contraponto" que o haviam marcado desde sua estréia. Seus esforços orientavam-se para a criação de um novo gênero comparável ao que é no teatro a grande ópera, aliando a narração, a música, o canto, a figuração, os atores, os cenários, a maquinaria, enfim, todos os recursos cênicos levados ao paroxismo, num espetáculo suntuoso, nobre e solene.

Imensos recursos e excelentes atores haviam sido postos à disposição de Eisenstein. Minuciosa montagem, enquadramentos rebuscados, juntaram-se em contraponto audiovisual à notável partitura de Serge Prokofiev. Essa obra esplêndida foi uma espécie de sinfonia "em branco maior". O seu ponto culminante, a derrota dos cavaleiros teutônicos no lago Peipus, é uma das seqüências mais perfeitas da história do cinema. O filme ressentiu-se entretanto da falta de calor: o extremo requinte das pesquisas técnicas, uma vontade de poder excessivamente tensa esqueceram às vêzes, o homem e a ação. Porém o amor da pátria ilumina a maior parte do filme, no qual o aniquilamento dos cavaleiros teutônicos assumiu um sentido profético.

Outros filmes enfim adaptaram grandes obras literárias. Yutkevitch realizou *L'Homme au Fusil*, baseado em Pogodine, e depois a série de *Aventures du Brave Soldat Schweik*; Raisman levou à tela o grande romance de Cholokhov, *Terres Défrichées*; Donskoi, o célebre romance de Nicolau Ostrovski, *Et l'Acier fut Trempé*; e a série dos três livros autobiográficos de Máximo Gorki: *Ma Vie d'Enfant*, *En Gagnant mon Pain*, *Mes Universités* (1938-1940). *L'Enfance de Gorki* (1938) foi particularmente notável: muito fiel ao livro, o filme foi alternadamente terno, comovido, maravilhado, apavorado e quase cruel. Com essa trilogia, Donskoi colocou-se no primeiro plano do cinema mundial.

Num domínio totalmente diverso, e para corresponder a uma necessidade do público, o antigo colaborador de Eisenstein, Alexandrov, criava a comédia musical soviética com a sua brilhante realização de *Joyeux Garçons* (1934). A verve e a vivacidade do filme lembravam os melhores desenhos animados ou filmes cômicos. Essa saúde e otimismo caracterizaram os outros filmes de Alexandrov, particularmente *Le Cirque* e *Volga-Volga*. A alegria da nova vida

soviética foi também expressa com felicidade por Pyriev (*La Riche Fiancée, La Bergère et le Porcher*).

Nicolau Ekk não se manteve no nível de *Le Chemin de la Vie* com Rossignol, *Petit Rossignol* (Grounia Kornakova, 1936), prejudicado por um processo de cores ainda imperfeito. Após esse filme, Ekk tornou-se especialista em filmes coloridos (*La Foire de Sorotchinski*, extraído de Gogol, 1939).

Ilya Trauberg, jovem irmão do colaborador de Kozintsev e autor de *L'Express Bleu*, dirigiu *Fils de Mongolie* (1936), inteiramente interpretado por artistas desse país, e que recriou, para uma história contemporânea, o tom e o estilo das lendas nas quais o herói passa por muitas provas antes de alcançar a glória e o amor.

O cinema soviético caracterizava-se desde suas origens pela multiplicidade dos seus cinemas nacionais. Ao lado do cinema russo propriamente dito, existiam dez outras escolas. O cinema ucraniano — de que Dovjenko é o mais notável representante — conta vários realizadores de valor, como Savtchenko (*Bogdan Khmelnitski*, 1941), notável pelo seu vigor no manejo das grandes figurações. O cinema bielorusso deu a conhecer Dzigan, Spiess e Milmann, Korch e outros. O cinema armênio foi principalmente representado por Bek Nazarov (*L'Homme à la Décoration*, 1933; *Pepo*, 1935; *Zanguezur*, 1938; *David Beck*, 1943). O cinema georgiano, particularmente vivo, encenou lendas orientais medievais e soube reproduzir com força e amplitude as lutas dos montanhese em *Arsène*, de Tchiaurelli (1937). Fizeram-se também filmes azerbaijães, usbeques, turkmênicos, tadjiques etc. Cada grande república da União tinha, desde 1930, sua sociedade de produção.

A diferenciação do cinema operava-se também segundo as necessidades e os públicos. Os filmes científicos ou instrutivos adquiriram durante o período anterior à guerra um desenvolvimento sem equivalente alhures. O cinema para crianças foi durante vinte anos uma especialidade puramente soviética.

O período anterior à guerra fora na U.R.S.S. rico e variado. Os filmes de valor eram numerosos e importantes, multiplicavam-se e diferenciavam-se os gêneros. O cinema soviético era então o primeiro do mundo, seguido de perto pelo cinema francês. Não se compreendeu bem isso fora da U.R.S.S., e especialmente na França, onde após 1936 a censura proibiu todos os filmes provindos da U.R.S.S. Essa proibição coincidiu com um período em que o cinema soviético atingia novas culminâncias. As personalidades diversas, as aspirações e os gostos variados dos cineastas haviam-se unido num sentimento de responsabilidade coletiva diante do povo durante o período que precedeu a agressão hitlerista de 22 de junho de 1941.

CAPÍTULO XXVII

NOVOS IMPULSOS NA INGLATERRA E SOB OUTROS CÉUS (1914-1940)

Vendo na multiplicidade das línguas um obstáculo a sua hegemonia, Hollywood hesitava em empregar a palavra, cujo uso reanimou, de fato, vários cinemas nacionais. Porém o desenvolvimento industrial destes foi limitado pela dificuldade de se fazerem compreender além-fronteiras. Fora a U.R.S.S. — que compra poucos filmes estrangeiros — o maior mercado cinematográfico é o dos países de língua inglesa. Esse setor é decisivo na conquista dos mercados. Como a exportação dos filmes alemães fôsse bastante afetada pela hitlerização, Hollywood teve como principal rival o cinema inglês...

A guerra de 1914-1918 parecia ter sido fatal para os filmes britânicos. Após um curto período de prosperidade, por volta de 1912, as hostilidades fizeram a produção baixar após 1916. A Gaumont British, Hepworth, a jovem London Film, a Broadvest Company, especializaram-se em filmes de guerra (*Le Roman d'une Munitionnette*, com Violet Hopson; *The Refugee*, de Cecil Hepworth etc.) ou na adaptação de grandes obras literárias (*The Merchant of Venice*, com Matheson Lang; *Wuthering Heights*, de Bramble etc.). O público preferiu a essas obras um tanto empoladas a vivacidade galopante dos filmes americanos. Hollywood impôs o *Block Booking* e monopolizou os cinemas por períodos superiores a um ano, graças a essa prática comercial que impõe a um exibidor, desejoso de obter uma obra de êxito, a locação de inúmeros outros filmes, não raro bem medíocres.

Depois de 1918, a produção britânica pretendeu recobrar o seu impulso. O seu melhor realizador era então Maurice Elvey (*Sherlock Holmes*, 1920; *The Wandering Jew*, 1922). Cecil Hepworth chegava ao fim de uma longa carreira com o êxito de *Alf's Button* (1920); Thomas Bentley adaptava *Oliver Twist* e os principais roman-

ces de Dickens; E. A. Colleby revelava o ator Victor Mc Laglen em *The Call of the Road* (1920); Harold Shaw descobria George K. Arthur (*La Roue de la Fortune*, Kipps etc.); Adrian Brunel estreava com filmes cômicos; Herbert Wilcox com *Chu Chin Chow* (1922); e Stuart Blackton, da Vitagraph, regressava a sua pátria para aí dirigir um luxuoso filme colorido: *La Glorieuse Aventure* (1922), com Diana Manners e Victor Mc Laglen. Chamavam-se à Inglaterra alguns realizadores estrangeiros, tais como Mercanton e René Plaissetty, que dirigiu a primeira versão de *Les Quatre Plumes Blanches* (1920). A Pathé e a Gaumont cessavam de produzir na Inglaterra no momento em que os Estados Unidos aí começavam a realizar filmes, como por exemplo os de Donald Crisp...

Entretanto, o impulso britânico chocou-se contra o **Block Booking**. Os americanos ocupavam 90% dos programas, e alguns filmes ingleses tiveram de esperar tanto tempo para conseguir um lugar nas telas monopolizadas pelo estrangeiro, que o público caçoava dos vestidos das atrizes, já fora de moda. A produção diminuiu, interrompeu-se, perdeu suas posições no estrangeiro (França, Itália, Domínios). Victor Mc Laglen, G. K. Arthur e dezenas de excelentes atores cederam à chamada de Hollywood. Em 1924, a Inglaterra não produziu mais que 34 filmes; em 1925, esse número caiu a 23, e esses filmes, realizados sem recursos nem talento, copiavam mal ou bem os êxitos estrangeiros.

O cinema inglês decaía tanto que os seus defensores tiveram de limitar-se a reivindicar a obrigação legal dos cinemas de exhibir "um único programa britânico por ano"...

O parlamento e a indústria acabaram comovendo-se. Em 1927, promulgou-se o **Cinematograph Film Act**: os cinemas britânicos tiveram de respeitar a **Quota** de 5% — ou seja, uma proporção de filmes ingleses correspondente a dois programas e meio por ano — e a produção nacional foi fixada num mínimo de 50 filmes. A seguir, a **Quota** seria progressivamente aumentada até 20% (1936).

Essa lei determinou um novo período de prosperidade. A produção passou de 26 filmes a 128 (1929). Contudo, na maior parte dessas obras foram medíocres e mal realizadas (**Quota Quickies**), pois muitas dentre elas haviam sido fabricadas a três libras o metro, por firmas americanas. Nem tudo, porém, foi desprezível nessa produção. Se os filmes dos realizadores estrangeiros, como os dos alemães Dupont (*Moulin Rouge*, 1928) e Galeen (*Verdict*, baseado em "The Informer", de Liam O'Flaherty, 1928), não tiveram a repercussão esperada, Herbert Wilcox obteve um grande êxito internacional com *Dawn* (Miss Cavell, 1927) e Maurice Elvey com *L'Enseigne du Vaisseau*, 1927. Esse período foi marcado por estréias promissoras: Anthony Asquith, filho do Primeiro-Ministro, colaborou com o vete-

rano Bramble para dirigir *Shooting Stars* (1928), filme tragicômico, e Alfred Hitchcock iniciou, com um filme policial (*The Lodger*, 1926) uma produção muda e abundante.

Foi Hitchcock quem dirigiu o primeiro filme falado inglês, *Blackmail* (1929). Nêle revelava o gosto do roteiro policial bem maquinado, assim como de engenhosas pesquisas técnicas no ângulo de tomadas, na montagem, no contraponto sonoro etc. que se inspiravam nas pesquisas continentais. Influências semelhantes apareceram no filme policial de Anthony Asquith, *A Cottage in Dartmoor* (1929), enquanto o seu filme sobre a guerra dos Dardanelos, *Tell England* (1931) apresentava, em alguns trechos, o rigor objetivo de um documentário, sem que todavia se pudesse falar de uma influência da escola documentária de Grierson, ainda nascente.

Entretanto, após vários anos difíceis e irregulares, o cinema inglês obtinha um súbito e brilhante êxito com *Henry VIII*, de Alexandre Korda. Este, nascido em Budapeste, havia filmado na Hungria, depois em Berlim e Hollywood, inúmeros filmes comerciais dos quais sua esposa, Maria Korda, era a estrêla. Seu grande filme americano, *The Private Life of Helen of Troy*, não teve o esperado êxito. No início do cinema falado, o empreendedor húngaro, após dirigir em Paris um faustoso e medíocre *La Dame de chez Maxim's*, chegava a Londres, onde a princípio obteve pouco êxito, com o seu filme *Reserved for Ladies* (1932), com Leslie Howard.

The Private Life of Henry VIII inspirava-se num antigo êxito berlinense, *Ana Bolena*, de Lubitsch. A pitoresca figura do rei foi interpretada com truculência por um recém-chegado, Charles Laughton, cercado por Merle Oberon, Elsa Lanchester e Robert Donat. Os excelentes figurinos de Robert Armstrong foram admiravelmente fotografados por um dos primeiros cinegrafistas da época, o francês Georges Perinal... Esse concurso de felizes circunstâncias conseguiu criar, se não uma obra-prima, pelo menos um filme de muito boa classe, que mereceu o seu grande êxito internacional. Korda, excelente homem de negócios, soube impor o seu filme aos Estados Unidos, mercado há quinze anos fechado à produção britânica.

Henrique VIII foi para o cinema inglês o início de uma notável expansão. Em 1937, a produção atingiu 225 filmes, tornando-se a segunda do mundo: 23 estúdios e 75 palcos equipavam a indústria inglesa; Korda, transformando-se em sua grande figura, dispunha de importantes capitais e de alguns apoios americanos. Tornou-se produtor de inúmeros filmes de grande encenação e caráter internacional, como *The Private Life of Don Juan* (1934), o último filme de Douglas Fairbanks.

Entretanto as enormes cenografias, as trucagens engenhosas, a bela fotografia de Perinal e o roteiro original de H. G. Wells não

determinaram o pleno êxito de *Temps Futurs* (1936), do americano Cameron Menzies. Esse filme de antecipação mostrava uma interminável guerra que levava o mundo de volta à idade das cavernas, até que aviadores sábios, senhores da energia e da ciência, instalavam uma nova idade áurea...

A Inglaterra, que não dispunha então de quadros qualificados, fazia um intenso apelo aos realizadores estrangeiros. René Clair obteve em Londres pleno êxito com *The Ghost Goes West* (O Fantasma Camarada, 1936). Sua finura aliara-se muito bem ao humor britânico, ao caçoar amavelmente de um milionário americano que transportava para o outro lado do Atlântico um castelo histórico e o seu fantasma. Porém o seu grande filme inglês, *Break the News* (1938) foi, tal como *Knight Without Armour*, de Feyder, um fracasso total. Os realizadores germânicos Czinner, Berthold Viertel, Lothar Mendes e outros não apresentaram obras de valor, exceto *La Symphonie des Brigands* (1936), realizado por um antigo intérprete de Caligari, Friedrich Feher, obra curiosa em que se misturavam recordações do expressionismo e de *Opéra de Quat'Sous*.

Por seu lado, algumas sociedades americanas resolveram produzir na Inglaterra filmes de certa qualidade, dirigidos por cineastas fornecidos por Hollywood. Produções como *Wings of Morning*, de Harold Schuster (1937), que foi o primeiro technicolor realizado na Inglaterra, ou como o hábil e choramingas *Good-bye Mr. Chips* (Adeus, Mr. Chips), de Sam Wood, não se distinguiram dos filmes de temas ingleses encenados em Hollywood, desde *Cavalcade* até *David Copperfield*.

As faustosas superproduções cosmopolitas à maneira de Korda não constituíram os melhores filmes desse período e contribuíram para provocar uma violenta crise do cinema inglês nas vésperas da guerra. Porém, com recursos às vezes medíocres, alguns realizadores conseguiram criar uma verdadeira escola britânica. Foi o caso de Anthony Asquith, que após ter experimentado vários gêneros, tirou um excelente filme da peça de Bernard Shaw, *Pygmalion*. O principal intérprete, Leslie Howard, colaborara na direção dessa obra tipicamente inglesa, que se pode classificar no gênero tão depreciado de teatro filmado. A perfeição de sua fotografia e decupagem entreabriram o caminho para as futuras adaptações de Shakespeare, por Laurence Olivier.

Alfred Hitchcock foi o melhor realizador inglês do período anterior à guerra. Sua obra-prima, *Thirty-Nine Steps* (Os Trinta e Nove Degraus, 1935) era um perfeito romance policial, muito bem interpretado por Madeleine Carroll e Robert Donat. Teve sobretudo o mérito de mostrar a Grã-Bretanha sob dez aspectos carac-

terísticos ou pitorescos, desde os "music-halls" até as reuniões políticas e o Exército da Salvação, desde as charneas escocesas até as grandes pontes de aço. O brilho técnico não caía jamais na gratuidade. E a pintura da realidade familiar inscrevia-se mais nas melhores tradições literárias inglesas do que nas da escola documentária, que apenas começava a cristalizar-se.

A obra de Hitchcock foi abundante, variada, heterogênea. Seus filmes mais característicos foram intrigas policiais, muito bem conduzidas e fotografadas, ao gosto de *Thirty-Nine Steps* (*Murder, The Man Who Knew Too Much, Sabotage*). Dirigiu também revistas cine-radiofônicas (*Elstree Calling*), adaptações teatrais (*Juno and the Peacock*) ou fastidiosos filmes em trajes de época, como a sua última obra inglesa, *Jamaica Inn*, com Charles Laughton.

A influência e o exemplo desse talento vigoroso e rico em humor contribuíram consideravelmente para criar uma escola, enquanto alguns jovens realizadores ingleses oscilavam entre dois polos opostos: o documentarismo e o "estilo" Korda. Era o caso de Michael Powell, o qual passava de *The Edge of the World* (1937), que lembrava *The Man of Aran*, de Flaherty, para *The Thief of Bagdad* (O Ladrão de Bagdá, 1939), gigantesco technicolor que o classificou entre os especialistas do grande espetáculo.

O antigo ator Carol Reed, que abordou todos os gêneros, foi mais particularmente influenciado pelos documentaristas, em filmes de tema "social" de desigual interesse (*Bank Holidays*, 1938; *The Stars Look Down*, 1939).

Nas vésperas da segunda guerra mundial, o cinema britânico estava em plena crise material, que as hostilidades iriam acentuar (apenas 56 filmes em 1940). No estrangeiro, era conhecido por algumas pomposas realizações à maneira de Korda, porém desconheciam-se quase que completamente a escola documentária, cuja influência quase não se fazia sentir sobre a encenação. Tudo estava no entanto pronto para a expansão de um cinema apoiado numa poderosa exibição nacional.

PAÍSES LATINOS (Espanha, Portugal, Itália)

Na Espanha o berço do cinema fôra Barcelona, onde as primeiras fitas de ação foram dirigidas por Segundo de Chomón (*Les Gandins du Parc*, 1905) e Fructuoso Gelabert. O primeiro, ótimo cinegrafista e técnico, fez sobretudo carreira em Paris e Turim. O segundo foi, entre 1911 e 1918, realizador ou produtor de importantes filmes de longa metragem de êxito (*Ana Cadova*, *Mauvaise Race*, *Le Nocturne de Chopin*, com Tina Xergu. O cinema espanhol foi relativamente próspero nesse período, no qual estreou Ricardo de Baños.

O após-guerra foi marcado por uma crise, depois por uma forte expansão, chegando-se a produzir mais de trinta filmes em 1926. Chamaram-se por volta de 1920, vários realizadores e atores franceses. Em seguida, revelaram-se ou afirmaram-se o cosmopolita e hábil Benito Perojo (*Boy, Au Dela de la Mort, La Comtesse Marie*), o consciencioso e medíocre José Buchs (*La Verbena de la Paloma*, 1921) e Florian Rey, que após ter abordado vários gêneros (*La Revoltosa, Lazarillo de Tormes, La Soeur Saint-Sulpice* etc.) deu ao seu país o seu melhor filme mudo, *La Aldea Maldita* (1929). Essa obra autêntica contrastava com as "espanholadas" produzidas em Barcelona ou Madri e foi apresentada em Paris por Juan Piqueras, o Delluc espanhol, mais tarde fuzilado no mesmo ano que seu amigo García Lorca.

Apesar de uma eficaz "proteção" decretada pelo ditador Primo de Rivera, o cinema falado — e o advento da república — encontraram o cinema espanhol em plena crise. Graças à abertura de certos mercados hispano-americanos, cerca de quarenta filmes foram produzidos em 1935 (entre os quais *Nobleza Batura*, de F. Rey, e uma nova versão de *La Verbena de la Paloma* por B. Perojo). A guerra civil interrompeu quase totalmente a produção, que se recuperou lentamente a partir de 1939, num país totalmente esgotado.

Em Portugal, a primeira realização foi, em 1909, *Os Crimes de Diogo Alves*, de Barbosa Júnior. A produção desenvolveu-se a partir de 1916, adquirindo certa extensão em 1923-24, após um apêlo aos realizadores italianos (Genaro Dini, Eino Lupo) e franceses (Roger Lion, Maurice Mariaud etc.). Desde o cinema mudo, revelou-se o talento original de Leitão de Barros, formado pelo documentário e que realizou, em 1929, em requintado estilo fotográfico, *Mário do Mar*, empregando como atores os pescadores da aldeia folclórica de Nazaré. Sua personalidade dominou por muito tempo um cinema ao qual êle proporcionou seu maior êxito comercial, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935). Um documentário: *Douro, Faina Fluvial*, revelou a sensibilidade de Manuel de Oliveira, cuja arte se prendia à vanguarda européia. Porém, durante os dez primeiros anos do cinema falado, Portugal produziu no máximo cerca de quinze filmes.

Na Itália, a Marcha sobre Roma soara, como dissemos, o dobre de finados de uma produção agonizante. Carmine Gallone e Genina prosseguiram sua carreira internacional na França, Alemanha e Inglaterra. Uma nova geração manifestou-se no fim do cinema mudo. Sole (1929), de Blasetti, foi saudado pelo Duce como a aurora do cinema fascista. O realizador, influenciável e culto, abordou todos os gêneros: a reconstituição histórica (*Nero*, 1930; *Ettore Fieramosca*, 1938), a apologia da marcha sobre Roma (*Vecchia Guardia*, 1935), a epopéia garibaldina (1860, 1933), o filme de marinha (*Aboelbaran*, 1936), o romance de capa e espada (*Un Amour de Sal-*

vatore Rosa, 1939). Coroou a sua obra fascista repetindo *Die Nibelungen* em estilo grandiloquentíssimo em *La Corona di Ferro* (*A Coroa de Ferro*, 1940-41), que obteve durante a guerra um êxito cômico nos cinemas franceses. Alguns filmes anteriores de Blasetti foram bem melhores.

Sua melhor obra dêsse período foi 1860, filme histórico, que prosseguia a tradição italiana de *Le Grenadier Roland* ou de *La Lampe de Grand-Mère*, assim como a de Griffith em *Birth of a Nation*. Uma ampla utilização do cenário natural e de atores não profissionais, um engenhoso emprêgo do som, uma bela fotografia caracterizam uma obra pela qual, apesar de uma conclusão imposta pelo regime, passou o grande sôpro popular garibaldino.

Mario Camerini especializou-se na comédia ligeira e na pintura da pequena burguesia, o que fez com que se evocasse, a seu respeito, René Clair. Após *Gli Uomini, che Mascalzoni* (1932), inspirado num roteiro interessantíssimo de Mario Soldati, a obra-prima de Camerini foi uma comédia brilhante em trajes do século XVIII: *Il Cappello a Tre Punte* (1934).

As realizações isoladas de Camerini ou Blasetti não são negligenciáveis. Não autorizam, contudo, a falar de uma escola italiana comparável à de 1914 ou de 1945. O regime tentara, entretanto, ressuscitá-la. Em 1935, a instituição de uma direção geral do cinema seguiu-se da construção de *Cinecittà*, gigantescos estúdios romanos onde o representante de Mussolini foi o seu filho Vittorio, arvorado em diretor após Luciano Serra, *Pilôto* (1938), realizado na verdade por Giffredo Alessandrini. O apoio do regime e dos tristes italianos fez assim passar a produção de sete filmes em 1930, a oitenta e quatro em 1939. Mas os resultados artísticos foram medíocres. Apelara-se amplamente para os realizadores estrangeiros (Ruttman: *Acier*, 1933; Max Ophuls, Luis Trenker: *Condottiere*, 1937; Pierre Chenal: *Il Fu Mattias Pascal*, 1927). O ideal do regime nunca se exprimiu melhor do que em *Scipione l'Africano* (1937), filmado por Carmine Gallone após a campanha da Abissínia. Mobilizou manadas de elefantes e dezenas de milhões de liras para um resultado que nem sequer teve o mérito de ser involuntariamente cômico.

Na mesma época, Augusto Genina obteve um êxito internacional com *Squadrone Bianco* (1936), na tradição dos filmes coloniais franceses, e Amleto Palermi soube utilizar-se do encanto das épocas pretéritas em *Naples Autrefois* (1937), antes de empreender uma adaptação de *Cavalleria Rusticana* (1939).

Os verdadeiros amigos do cinema italiano, os que preparavam a sua ressurreição, eram quase todos hostis ao regime, vivendo à

margem dos estúdios. Eram encontrados no Centro Sperimentale, em torno do crítico Barbaro e do historiador Pasinetti, e nos G.U.F. (Grupos Universitários Fascistas), menos favoráveis a Mussolini do que o seu título sugeria. Jovens estudantes puderam ver os filmes soviéticos ou franceses proibidos.

Veremos que com as dificuldades criadas ao regime pelo início de uma guerra que lhe seria fatal, toda essa gente agrupou-se, lançando as bases de um Renascimento do cinema italiano, que vinte anos de fascismo não conseguiram esboçar.

EUROPA CENTRAL E PAÍSES NÓRDICOS

Na Europa central, o cinema mais vivo e ativo foi o tcheco. Após 1918, dois jovens realizadores tchecos, Karel Lamac e Gustav Machaty, começaram uma carreira favorecida pela estrêla que eles então descobriram: Anny Ondra. Dirigiram, em particular, vários filmes consagrados às Aventuras do Bravo Soldado Schweik (*Les Aventures du Brave Soldat Schweik*, 1925-1927).

Machaty, cuja obra foi abundante, atingiu fama internacional com dois filmes "audaciosos": *Eroticon* (1927) e, sobretudo *Êxtase* (1933), que revelou o talento da estrêla Heddy Lamar. Um e outro filme são simples histórias irônica e trágica, de adúlteras. Estas, que não abandonam os amantes após o primeiro beijo, são tratadas por um diretor que possui muito senso de ambientação: veja-se a estação em *Eroticon* ou o campo em *Êxtase*. A descrição do amor físico, ousada, sem contudo ser chocante, foi servida por uma grande coidência da decupagem e da fotografia. Sobretudo *Êxtase* constituiu um êxito, com o seu roteiro despojado e simples, escrito pelo poeta Nezval. Uma poesia sensual desprendia-se dessa obra, influenciada menos pela escola alemã que pela soviética.

Essa influência era também sensível em *Telle est la Vie*, o filme germano-tcheco do sudeto Jungmans, realizado nos bairros populares de Praga. A heroína — uma criada que acabava morrendo escaldada numa barrela — era interpretada pela inesquecível criadora de *La Mère*, Vera Baranovskaia. O filme resumia-se no seu título: as tristezas e as alegrias dos pobres eram descritas num tom semiterno, semi-satírico, talvez um pouco amargo. Os bairros populares de Praga — e até mesmo os seus bairros suspeitos — foram também o ambiente em que se situaram os filmes de Karel Anton (*Une Romance en Mai*, 1926; *La Galgentoni*, roteiro de Erwin Kisch, 1930), e mais tarde, de Miroslav Cikan (*Bataillon*, 1936; *Le Monde où l'on Mendie*, 1938). O êxito dos filmes de Machaty introduziu no estrangeiro *La Vie à Dix-huit Ans* (1932), de Inneman, e *Rekka* (*Jeune Amour*, 1933), de Joseph Rovensky, morto em 1936. Marc

Fric, realizador copioso, fez o seu melhor filme, *Janosik*, contando a história de um herói esloveno, muito bem fotografada por Pacenka. Ladislav Brom abordou temas sociais em *Harmonika* (1936). Ottokar Vavra, especialista do filme histórico, foi influenciado pelo estilo de *La Kermesse Héroïque* em *Vierges de Kutna Hora* (1938).

Antes que Hitler se instalasse no Hradschin, existia incontestavelmente na Tcheco-Eslováquia uma Escola nacional, caracterizada por diversos elementos: a beleza da fotografia, a exatidão do tom, a generosidade, uma dignidade que não excluía a ousadia — pelo menos no plano dos costumes — um sentido real da natureza e do folclore camponês ou da vida popular das cidades. Praga era a capital cinematográfica da Europa central.

Perto dela, a Hungria, com quinhentos e oitenta cinemas, teve uma produção bem copiosa, mas quase sempre medíocre. O produtor Korda, o realizador Fejos, Michael Kertesz, que adotou nos Estados Unidos o nome de Curtiz, o roteirista e teórico Bela Balazs, deixaram Budapeste assim que suas personalidades se afirmaram, da mesma forma que uma plêiade de excelentes cinegrafistas, que se estabeleceram nos estúdios franceses, alemães, americanos, ingleses...

A Iugoslávia, a Bulgária e a Romênia, não possuíam mais que duzentos a trezentos cinemas cada uma. De vez em quando, produziam filmes medíocres. Na Grécia, o esforço de Dem Craziades, após 1930, não teve continuação (*Aster*, *La Tempête passe*, *Les Apaches d'Athènes*). Como igualmente o de Ertogul Muskin na Turquia, mais medíocre e mais oficial (*Une Nation s'Eveille*, 1933).

Entre 1920 e 1939, a Polônia produziu anualmente de 10 a 25 filmes. No tempo do cinema mudo devemos anotar os esforços de Puchalsky (*Bartek de Vainqueur*, 1923; *Les Hommes Aujourd'hui*, 1928) e de Richard Ordynsky (*Messire Thadée*, baseado em Mickiewicz). Depois de 1930, a qualidade melhorou graças a uma geração influenciada pela vanguarda e o cinema soviético, compreendendo Alexandre Ford, Wanda Jakubowska, Buczkowski, Bohdziewicz, Cekalsky, Zarzycki etc. A maioria desses jovens cineastas teve de limitar seu esforço aos documentários e aos filmes experimentais. Porém Alexandre Ford pôde realizar vários filmes importantes e audaciosos: *La Légion de la Rue* (1932), sobre os pequenos vendedores de jornais varsovíanos, *Gens de la Vistule* (1937), em colaboração com Zarzycki, e o documentário romanceado *Nous Arrivons* (1936). Esse filme obteve grande êxito em Paris, quando Jean Painlevé o apresentou, mas Ford teve dificuldades com a censura de Pilsudski, ou a dos coronéis-ministros que lhe sucederam. Ela tolerava mal um esforço progressista, que não se limitava ao cinema. Durante os anos trinta, os realizadores em voga, Joseph Leytès e Ri-

chard Ordynsky, puderam por vezes dispor de meios materiais importantes, graças a várias co-produções ou a encomendas oficiais.

Até 1940, o cinema escandinavo não voltou a atingir a sua classe internacional. A produção sueca limitou-se principalmente aos filmes dos sobreviventes da época heróica, Gustav Edgren e Gustav Molander, aplicados mas sem gênio. Molander descobriu Ingrid Bergman e dirigiu seu primeiro grande êxito: *Intermezzo* (1937). Após uma breve estada em Berlim, a estrêla partiu, em 1939, para Hollywood, onde refez *Intermezzo* sob a direção de Gregori Rattoff. A "nova Garbo" estava perdida para a sua pátria.

A Noruega, que adaptava por volta de 1920 alguns romances de Knut Hamsun, realizou seus melhores filmes graças ao dinamarquês Schneevoigt: *Ekaluk* (ou *Le Dieu Blanc*, 1930) e sobretudo *Laila*, história quase documentária, porém forte e intensa, de uma epidemia entre os lapões.

Schneevoigt voltou à Dinamarca para lá dirigir filmes, que parecem ser mediócras, com trajes de 1850 (*Eglise et Orgues*, 1932; *Champagne-Galoppen*, 1938). Ele lá encontrou Dreyer, que voltara à profissão de jornalista, e W. Sandberg. Esse realizador dotado e produtivo adaptou em Copenhague vários romances de Dickens (*David Copperfield*, 1922; *Great Expectations*; *Little Dorrit*, 1924), depois dirigiu filmes na Itália (*Fra Piazza del Popolo*, 1925), na Inglaterra e na França (*Le Capitaine Jaune*, 1931). Ele morreu em seu país, onde havia terminado *Millionærdrengen* (1936). Era difícil produzir filmes de classe internacional num país que contava menos de quatrocentas salas e no qual o cinema era esmagado por taxas excessivas.

A Holanda, com um número de cinemas quase igual, realizou muito poucos filmes. O dessecamento do Zuyder Zee inspirou dois filmes a Gerard Rutten (*Eaux Mortes*, 1934, e *Terres Neuves*, 1933). *Eaux Mortes*, história ligeiramente romanceada dos pescadores de Volendam que se tornam cultivadores, valia por um largo emprêgo do cenário natural e uma bela fotografia de Andor van Barsy. Van den Linden e H. M. Josephson dirigiram *Jeunes Coeurs* (1936) com os mesmos métodos quase documentários, e o governo encomendou a realização de vários filmes históricos (Van Teunissen: *Guillaume d'Orange*, 1930).

A Áustria especializou-se, com o cinema falado, em filmes musicais. O mestre desse gênero foi Willi Forst, que dirigiu *La Symphonie Inachevée* (Sinfonia Inacabada, 1933), com Martha Eggert, agradável variação sobre a vida de Schubert, e o hábil *Mascarade* (1934), com Paula Wessely, evocação frufelhante da Viena dos Habsburgos. Willi Forst dirigiu igualmente *Mazurka* (1935), *Sérénade* (1937) e finalmente *Bel Ami* (1939), terminado logo depois do

"Anschluss". Os filmes vienenses foram leves, elegantes, amáveis, mas também um pouco açucarados demais, como alguns doces. Eles se voltavam de preferência para as épocas históricas passadas, quando Viena era a capital da Europa central.

AMÉRICA LATINA

Nos principais países da América Latina (México, Argentina, Brasil) o cinema desenvolveu-se desde o início do século, mas logo sofreu dura concorrência norte-americana.

O pai do cinema mexicano, o engenheiro Salvador Roscano Barragan, comprou um aparelho Lumière em 1897 e filmou, durante vinte anos, a história e as revoluções de seu país, em 50.000 metros de interessantíssimos documentos, matéria de uma montagem realizada em 1954, *Mémoires d'un Mexicain* (Memórias de um Mexicano).

Entre 1916 e 1923, o cinema mudo foi próspero no México. Produziram-se aí dramas à maneira italiana e filmes seriados, como o prodigioso *Automobile grise* (O Automóvel Cinza, 1919), de Enrique Rosas e Joachim Coss. Os filmes adquiriram um caráter nacional original graças ao cinegrafista documentarista Ezequiel Carrasco: *La Lutte pour le Pétrole* (A luta pelo Petróleo, por volta de 1925) e ao realizador Miguel Contreras Torres: *Le Caporal* (O Caporal), *De Race Aztèque* (De Raça Asteca), de 1922; *L'Homme sans Patrie* (O Homem sem Pátria, 1922); *L'Aigle et le Serpent* (A Águia e a Serpente, 1927), que buscaram os seus temas na história do país, antiga ou recente. Depois de 1925, a produção diminuiu em número e qualidade, ao passo que Hollywood, dona do mercado mexicano, incorporava os melhores atores (Ramon Novarro, Dolores del Rio, Lupe Velez etc.).

O grande êxito comercial de dois filmes cantados, *Sobre las Olas*, de M. Zacharias e Rafael Sevilla (1936), e *Alla en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), abrindo ao México certos mercados de língua espanhola, permitiu-lhe produzir trinta a quarenta filmes por ano. O período 1934-1940 é considerado por algumas pessoas como a idade de ouro do cinema mexicano.

No seu desenvolvimento artístico, teve importância o *Que Viva Mexico*, de S. M. Eisenstein, assim como a produção do documentarista novaiorquino Paul Strand, *Redes* (1935). O roteiro, escrito por Velasques Chavez, ministro de Belas Artes, foi realizado em cenários naturais pelo alemão Zinnemann e o mexicano Gomes Muriel. Foi interpretado principalmente por atores não profissionais, pescadores e suas famílias. De ritmo um pouco lento, o filme tem grande força. Foi magnificamente fotografado por Paul Strand. Seu

estilo — e o de Tissé — contribuiu para formar o cinegrafista Gabriel Figueroa. Com êle, estrearam nos anos trinta outros cinegrafistas (Augusto Jimenez, Alex Philips, Jack Draper), influenciados como êle pela arte pré-colombiana e os monumentais afrescos de Diego Rivera, Orozco, Siqueiros etc.

Contreras Torres continuou a série dos seus filmes históricos com *Révolution ou le Soupçon de Pancho Villa* (1932), *Viva Mexico, Juarez e Maximiliano* (1934), *Tribu* (1935), *La Paloma* (1937) etc. Chano Urrueta referiu-se também frequentemente à história do México, e dirigiu duas obras importantes, *La Nuit des Mayas* (1939), episódio revolucionário, e *Ceux d'en Bas* (1940), baseado num romance de tendências sociais de Mariano Azuela.

O desigual Juan Bustillo Oro foi influenciado pelo expressionismo alemão no seu curioso *Les Deux Moines* (Os Dois Monges, 1934) e mostrou camponeses um tanto "folclóricos" em *Huanpongo* (1938). Alejandro Galindo estreou, de modo notável, com *Refugiés à Madrid* (Refugiados em Madri), inspirado pela guerra da Espanha, e sobretudo com *Quand Mexico Dort* (Quando o México Dorme, 1938), em que a arte de Figueroa aliou-se a um sentido picaresco da narração e a um excelente "suspense". Galindo manifestou em seguida sua sensibilidade e sua preocupação com a linguagem cinematográfica em *Tribunal de Justicia* (1944), no qual empregou amplamente os "travellings", e *Champion sans Couronne* (Campeão sem Coroa, 1945), história de um boxista. E o sôpro da revolução mexicana dominou Fernando de Fuentes em *Allons avec Pancho Villa* (Vamos com Pancho Villa, 1935).

Se as produções comerciais foram então numerosas e mediócras, deve-se considerar como positivo o esforço de independência nacional de "Mexicanismo" que se manifestou durante a presidência do General Cardenas (1936-1940), no cinema como em outros domínios culturais. O filme *Janitzio* (1935) foi um feliz resultado dessa tendência, que se inspirava principalmente nas civilizações índias. O filme, realizado por Carlos Navarro, fôra interpretado por Emilio Fernandes, alcunhado *O Índio*. Pouco depois êle se tornava roteirista, em seguida diretor.

A Argentina teve em 1908, como primeiro diretor, o imigrante italiano Mario Gallo. Após o êxito de *L'Exécution de Dorrego* (A Execução de Dorrego), êle se tornou produtor-realizador de numerosos filmes inspirados na história argentina, e de *La Mort Civile* (A Morte Civil), interpretado pelo grande ator siciliano Giovanni Grasso. O cinema conheceu a prosperidade em Buenos Aires entre 1915 e 1920: em alguns anos realizaram-se aí mais de trinta filmes de longa metragem, como *Noblesse Gaucha* (1915), de E. Martinez e Ern. Gunche, *La Resaca* (1916, de Lipizzi, *Les Habitants de la*

Leinara (Os Habitantes da Leinara, 1917), filme policial em doze episódios de C. A. Gutierrez, *Juan Sin Ropa* (João sem Roupas, 1919), de Quiroga e Benoit, que foi apresentado em tôda a América latina e na Europa.

Depois de 1920, a produção declinou. Contudo, o realizador José Ferreyra, ao mesmo tempo que aumentava o número de filmes comerciais, exprimiu algumas preocupações artísticas e descreveu de modo pitoresco e inspirado a vida de Buenos Aires, em certos bairros populares ou não: *Le Tango de la Mort* (O Tango da Morte, 1917), *Buenos Aires Ville de Rêve* (Buenos Aires, Cidade de Sonho, 1922), *Organito de la Tarde* (Realejo da Tarde, 1925), *La Petite Couturière* (A Costureirinha, 1926) etc. A decadência acentua-se após 1925, apesar das tentativas de co-produção com a Espanha, o Chile ou o Brasil. Hollywood ocupava mais de 90% dos programas no mercado, que era então o mais importante da América latina (1923: 800 cinemas, dos quais 300 na capital).

Com o cinema falado e o êxito dos filmes musicais, como *Munequitas Porteñas* (Bonequinhas Portenhas), de José Ferreyra (1932), construíram-se em Buenos Aires dois estúdios que a tornaram o mais importante centro de produções em língua espanhola (50 filmes em 1939). Os filmes comerciais foram numerosos (comédias, melodramas, revistas musicais etc.) num cinema menos nacional e original que o do México.

A tentativa de direção do célebre escritor Enrique Larreta (*El Linyera*, 1933) não teve prosseguimento; o mesmo se deu com as tentativas semidocumentárias de Ber Ciani (*De la Montagne à la Vallée*, 1938) ou dramáticas de Elias Alippi (*Rue sans Issue*, 1938). Diversos realizadores qualificaram-se porém por obras de ótimo nível. Foi o caso de Luís Saslavsky (*Crime à la Trois*, *La Fuit*, *Porte Fermée*, *La Maison du Souvenir*, 1935-1940), de Mario Soffici (*Vent du Nord*, 1937; *Héros sans Gloire*, 1940) ou Francesco Mugica, que estreou em 1939 com a simpática e viva crônica íntima *Ainsi Va la Vie* (1939).

Brasil — Esse país é matéria de um capítulo especial na presente edição.

No Chile, cujo primeiro filme foi um documentário sobre o centenário da independência realizado em 1910, a produção desenvolveu-se com realizadores geralmente vindos da Argentina para trabalhar nos estúdios de Valparaíso e Santiago. As primeiras fitas de ação foram dirigidas, após 1915, por Salvador Giambastini (*Le Jeu de la Mort*) e Arturo Mario (*Ame Chilienne*, *Tout pour la Patrie*, *L'Avenue des Accacias*). Inúmeros filmes mudos não raro inspirados na história nacional foram em seguida realizados pelo poeta e ator Pedro Sienna (*Pendant la Guerre de l'Indépendance*, *Le Gé-*

néral San Martin à Mendoza, Le Cri de la Mer etc.). Sienna trabalhava para a Andes Filmes, em plena prosperidade por volta de 1925. A produção, que atingiu então uma dezena de filmes por ano, parece haver declinado com o cinema falado. Permanecia ligada à Argentina, a quem o Chile forneceu realizadores como Carlos Borcosque ou Jorge Delamo. Alguns filmes foram ocasionalmente realizados pelo Uruguai, o Peru, a Venezuela etc.

Do outro lado do Pacífico, na Austrália, a produção foi durante muito tempo próspera. Devem-se as primeiras realizações ao Exército da Salvação (*Les Premiers Martyrs Chrétiens*, 1901; *Les Soldats de la Croix*, 1902). Em 1909, realizaram-se onze filmes, entre os quais um de ficção científica, *Le Message de Mars* (A Mensagem de Marte) e um filme de aviação, *L'Australie Appelle* (A Austrália Chama). A guerra, e depois o cinema falado, estimularam a produção, que chegou a ultrapassar quinze filmes por ano, enquanto Charles Chauvel começava em 1926, com *Moth of Mombi*, uma carreira exuberante que durou mais de trinta anos. Desde 1922 o país, que contava cerca de 1.000 cinemas organizados em poderosos circuitos, tinha uma frequência mais alta que a da Europa (13 ou 14 ingressos anuais por habitante). Mas durante a segunda guerra mundial a produção estiolou-se.

Entre as duas guerras, o cinema deixava de ser uma arte e uma indústria reservadas aos Estados Unidos e a alguns grandes países europeus. Tanto mais que alcançara na África (Egito) e na Ásia (Japão, China, Índia) um desenvolvimento mais ou menos considerável, que estudaremos num capítulo dedicado aos cinemas orientais.

Quer como arte, quer como meio de expressão, o filme desenvolvia-se aos poucos, de modo acidentado, com progressos e recuos bruscos, até mesmo em países coloniais ou semicoloniais. Seu progresso foi muitas vezes entravado por obstáculos internos (falta de técnicos, de atores, de autores, de estúdios, de capitais etc.) e também pelo açambarcamento das telas pelos estrangeiros. O poder de Hollywood, que atingiu o seu apogeu entre as duas guerras, estendia-se aos cinco continentes. Até mesmo nos países do Império Britânico, 90% dos programas eram americanos, e o cinema do Canadá, por exemplo, não era um domínio inglês, mas uma colônia dos Estados Unidos.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS DE
ARTES GRÁFICAS BISORDI S. A.,
À RUA DO HIPÓDROMO, 63/69, SÃO PAULO,
PARA A
LIVRARIA MARTINS EDITORA S. A.,
SÃO PAULO, EM 1963.