

cultura: imagens e representações

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 8 . 2008

**Cineastas de entre as duas Grandes Guerras
Testemunhos e Actores da História
mundial da 7^a arte**

José Alexandre Cardoso Marques

José Alexandre Cardoso Marques. Doutor em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle. Professor Auxiliar da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

Os Anos do Documentário

Nos prelúdios da História Mundial do cinema todos os criadores de “imaginários” denunciam uma postura em permanente ebulição. Assim, em França; os irmãos Lumière¹, tornam-se os pioneiros da pantalha, Skaladanowski, na Alemanha; William Paul², na Bretanha; Muybridge³ e Edison⁴ nos Estados Unidos etc. Entre nós, Aurélio Paz dos Reis é um dos precursores seguindo o movimento mundial criando como os anteriores, filmes documentários. Os pioneiros registavam, na maior parte dos casos, cenas da “verdadeira vida”, muito real, que se podiam, em termos comparativos, qualificar hoje de cenas do nosso quotidiano.

Qual é então a especificidade do documentário face às outras produções cinematográficas?

No início do século XX, podemos dizer que, por oposição ao filme de ficção, a sua finalidade é didáctica, tem por vocação de instruir e informar o público, englobava todos os temas, como o inquerito social, a geografia ou a actualidade.

¹Louis e Auguste Lumière vivem na atmosfera dos estúdios fotográficos Lyonnais de Antoine Lumière, o pai. Instalam-se mais tarde em locais mais adaptados do bairro Montplaisir, onde levam a cabo com toda a liberdade as suas investigações. Nos anos 1880, difunde-se o uso de placas fotográficas em gelatinobromuro. Louis aperfeiçoa o princípio e organiza a sua fabricação industrial. Estas placas Lumière obtêm no mundo inteiro um sucesso sem precedentes e são conhecidas pelo nome famoso de *étiquettes bleues*. Os irmãos Lumière reúnem-se muitas vezes para expor um ao outro os resultados de suas investigações. E o estímulo é tal que registam incessantemente novas patentes. Louis encontra finalmente a solução e construído o aparelho definitivo, faz então o seu filme: *A saída dos operários da fábrica Montplaisir*. Uma primeira patente é registada em Fevereiro de 1895. Louis Lumière não reivindica o registo das imagens animadas, nem a reprodução do movimento, nem sequer a projecção, mas apenas “um novo aparelho que serve para a obtenção e visão das provas cronofotografadas”. O seu cinematógrafo mostra-se exemplar. O aparelho compacto, leve, com bom desempenho é capaz de servir simultaneamente de câmara e de projector.

²Robert William Paul fazia investigações sobre as imagens animadas e cria o Bioscópio. O cinema inglês deve o seu desenvolvimento ao kinetoscópio de Edison, surgido na Oxford Street em 1894. É graças a um vazio jurídico que ele invade a Inglaterra. De facto, o aparelho não está abrangido por nenhuma patente. O fabricante de instrumentos ópticos, Robert William Paul aceita construir um, depois muitos outros por sua própria conta. Mas o aumento desta produção exige muita película que - esta sim - está coberta por copyrights internacionais e apenas os proprietários de “verdadeiros” kinetoscópios têm acesso à película. Assim, Robert William Paul fabrica a sua própria câmara, mas a fotografia não é o seu forte. Pede então ajuda a Birt Acres. Estes dois pioneiros trabalharão juntos durante um certo tempo, até que divergências comerciais os separam. Robert William Paul, como realizador, lança-se numa espécie de manifesto, e define a orientação da sua produção: *o público já viu muitos comboios, eléctricos e autocarros*. Ele admira o mestre francês Georges Méliès e trabalha a fim de elevar a sua técnica de filmagem elementar ao nível deste último. A partir de 1902, produz filmes de magia e com trucagens, Robert William Paul é também levado a filmar, para fins de propaganda, uma série de actualidades reconstituídas. Em relação às actualidades de Méliès, têm a vantagem de serem filmadas em ambientes naturais e de parecerem autênticas. Este período é um dos mais profusos da história do cinema inglês.

³Muybridge começa as suas experiências fotográficas sobre objectos em movimento, por volta de 1872.

⁴Thomas Alva Edison cria o kinetoscópio. Parece uma espécie de pequeno móvel munido de um visor na parte superior. O seu princípio é fazer passar uma moeda na fenda e, no visor pode-se ver desfilar muito rapidamente várias centenas de imagens fotográficas que reproduzem realmente cenas animadas. O resultado seria extremamente interessante se projectasse estas imagens num ecrã, diante de um público numeroso. Este sistema não permitiu uma iluminação suficiente das imagens. No início, são conquistadores de um novo tipo que vão transformar uma pequena aldeia sob o nome de Hollywood na última fronteira do oeste americano, na Califórnia, a capital mundial do cinema. Nesse início do século XX Edison alimenta uma feroz guerra de patentes para consolidar o seu monopólio de controlo das salas “os Nickelodeons” nos E.U.A.

Graças às câmaras como por exemplo a Aaton de 16mm, que eram, como para os chefes de orquestra, as suas batutas mágicas, o real iluminava-se e estes jovens cineastas diziam que assim tudo seria possível, tinham mais sensibilidade para o cinema documental. Exemplo disso é *Nannok, o Esquimó* de Flaherty⁵ rodado entre 1920 e 1922 no Pólo Norte.

Entretanto, noutras latitudes, uma nova maneira de filmar surgiu da tertúlia da Escola Soviética do documentário que tem como pilar Dziga Vertov⁶. Em 1929, publica o *Manifesto do Kino Glas* ou *Cine-olho* com o qual define a ideia de que o cinema deve, fundamentalmente, incidir sobre a vida real e liberto da ficção. Podemos citar três filmes: *O décimo primeiro ano*, *O homem da câmara*, ambos de 1929, e *Três cantos sobre Lenine*, de 1934. Vertov falava assim do seu filme:

O homem da câmara, é uma tentativa para representar os factos com uma linguagem inteiramente cinematográfica. Rejeitamos totalmente as linguagens e os procedimentos do teatro e da literatura⁷.

Neste filme denota-se já que o cinema tem uma linguagem cinematográfica própria e que a câmara, é um objecto invisível por excelência, facto que se torna bem patente ao longo de toda a película. Mesmo o operador com a máquina de filmar é mostrado agarrado a um muro, no meio da multidão. A sua influência no estrangeiro é considerável tanto pelos seus filmes como pelos artigos publicados a ponto de inspirar na Holanda, o cineasta Joris Ivens, na Grã-Bretanha *O grupo documentarista* de Grierson bem como o grupo *Frontier Films* nos Estados Unidos.

Em França, o cineasta de origem brasileira Alberto Cavalcanti instalado em Paris desde 1920, cenógrafo dos cineastas franceses Herbiere⁸ e Delluc⁹, cria a surpresa em 1926 com seu filme *Só as horas*. Este filme trata da descrição da vida quotidiana parisiense denotando-se já uma pesquisa de qualidade e de um certo realismo. No ano seguinte, com outro filme *En Rade*, anuncia as origens do que viria a ser o futuro cinema francês. A sua perspectiva de evolução na direcção de um realismo documental é tão nítida que John Grierson convida-o para a Grã-Bretanha em 1934

⁵ Robert Flaherty, realizador americano (1884-1951). O seu primeiro filme foi *Nanook of the North*.

⁶ Em 1924, o cinema soviético entra finalmente no início da vanguarda artística. Os realizadores de "tendência tradicionalista" desaparecem muito rapidamente e dão o lugar aos inovadores. Entre estes, Dziga Vertov pretende captar a realidade ao vivo. Os seus filmes de "cinema-verdade" e "cine-olho" são extraídos de uma massa considerável de documentos sobre a vida quotidiana, o trabalho, os crimes, os acidentes ou as comemorações, por exemplo. Ilustram a sua teoria segundo a qual a montagem é o meio de conferir um sentido à experiência.

⁷ *Thèses pour le Ciné-Ceil*, de 1924. Primeira publicação na recolha de *Dziga Vertov, Staty, Zamysly*.

⁸ Marcel L'Herbier é igualmente um dos mestres da escola impressionista. Requentado, apaixonado pela arte e pelas investigações, devemos-lhe *Eldorado* em 1921, que é sem dúvida a sua obra mais completa. Cuida particularmente da plástica e compõe quadros que dão um estilo identificável à sua obra, utilizando tons vaporosos, deformações e cenários audaciosos, como nos seus filmes *L'inhumain* e *L'argent*.

⁹ Louis Delluc, o primeiro crítico francês de cinema, igualmente realizador e escritor, constitui o seu eixo, aplicando pessoalmente as suas teorias ao ecrã. Concebe os seus cenários muito mais como poemas do que como narrativas. Filma *Fièvre*, em 1921, e *La femme de nulle part*, em 1922, onde utiliza a unidade de lugar e de tempo bem como os retrocessos. Desde muito cedo é pioneiro e apaixonado pelo cinema e tenta dar aos filmes o seu estatuto de bem cultural. Pertence a um movimento, animado por Canudo, o inventor do termo 7ª arte, como Moussinac e fazem nascer os primeiros cine-clubes nos anos 1920. Estes espaços desempenham um papel capital no reconhecimento da cultura cinematográfica.

para aí começar uma segunda carreira. No trilho de Cavalcanti, surge Georges Lacambe, com o filme *La Zone* onde revela um sentido da imagem insólita e, por vezes cruel na descrição dos mendigos e miseráveis disseminados pela urbe parisiense. Duma maneira geral este movimento francês focaliza a imagem do homem como o objecto central da sétima arte. Jean Vigo¹⁰ no seu primeiro filme *A Propos de Nice* de 1929 é censurado. Esta curta-metragem tem por função sensibilizar o público sobre a precariedade de um certo meio social e choca as autoridades da época. Vigo insurge-se, claramente, contra a sociedade burguesa e põe em prática o *Cine-olho* dos russos. Com *Zéro de Comportamento* de 1932 e *L'Atalante* de 1934 impõe-se mundialmente. Jean Vigo defende como suporte das suas realizações *um ponto de vista documentado*.

Nesta época, anos 1930, sob a influência de Vigo, Jean Painlevé, antigo médico cria o filme científico. Este, cria e obtém, através da fotografia dos micróbios dos animais, uma verdadeira arte em filmes de alto valor estético, didáctico e científico. Os grandes planos com a sua iluminação e a sua maneira de filmar tornam as curtas-metragens autênticas pinturas abstractas de Kandinsky. Poderíamos citar os filmes: *La pieuvre*, *Les ours* ou *Hippocampe* realizados entre 1926 e 1932.

Sempre apaixonado por tudo o que se constrói e se cria, Joris Ivens sabe unir os homens e as coisas pelo seu lirismo. O tema da água percorre toda a sua obra. Em 1929 com seu filme *A Chuva*, Ivens filma um dia de chuva em Amesterdão recheado de poesia. Em *A Nova Terra*, nos Países Baixos, ele caracteriza tão bem os (seus) personagens que nada os distingue dos heróis do filme de ficção. Assim ele próprio, fundamenta a noção do homem urdida ou forjada pela sua história, pelo seu combate e os seus sentimentos. No seu filme *Borinage* de 1933, Ivens, põe em relevo as contradições da economia capitalista.

Flaherty também anda em busca do homem, mas principalmente nas suas relações com a natureza. Dá-se a conhecer com *Nanouk*, em 1922 e *O homem de Aran*, de 1934, que descreve a vida quotidiana numa ilha.

Na Grã-Bretanha a grande Escola dirigida por John Grierson convida Flaherty para trabalhar juntamente com Cavalcanti, em Londres. É num artigo de Grierson consagrado ao *Moana* de Flaherty que surge em 1926 o termo *Documentary* pela primeira vez, como sendo a elaboração criativa da realidade. Trata-se de reencontrar as intuições líricas de Flaherty e o conjunto visual de Cavalcanti. Este é obtido pela fusão das imagens, dos sons e das músicas e de uma utilização limitada da palavra. O único filme que Grierson realiza é *Drifters*, um documento sobre a pesca do arenque no mar do norte e que permite, em 1929, lançar as bases da escola do documentário. A obra principal que dá a conhecer esta escola em todo o mundo é

¹⁰ Jean Vigo (1905-1934), realizador francês que lança no cinema um olhar satírico, com ira e amor, sobre o mundo feliz dos veraneantes com o filme *A propósito de Nice*. Apresenta duas jóias cujo valor ninguém consegue avaliar nessa época no filme *Zéro de comportamento*, em 1932, e no *L'Atalante*, em 1934. Um Prémio Jean Vigo passará a ser atribuído anualmente ao autor de um filme que se caracterize pela independência de espírito e pela qualidade da realização. Este movimento dos anos 1930 traduz-se artisticamente no mal-estar dos anos que precedem a guerra e Jean Vigo apresenta uma subtil mistura de naturalismo e de populismo. Parcialmente influenciado pelo expressionismo em matéria de fotografia e de encenação. O historiador Georges Sadoul recorda que *ele sempre procurou a mesma coisa: os vestígios do homem tanto na sua luta contra uma natureza que não pode dominar como no mundo encantado da infância ou a admiração perante o mundo natural*.

Night mail, O correio da noite, de Basil Wright. É um hino lírico ao trabalho nocturno dos correios na linha Londres-Glasgow.

Aos filmes desses grandes pioneiros do documentário, junta-se o espólio de Paul Rotha, famoso realizador do grupo inglês, com filmes caracterizados pela intervenção social na Inglaterra industrial dando enorme relevância à luta dos mineiros. Na mesma época desenvolve-se uma escola em Nova Iorque animada pelo grande fotógrafo Paul Strand. Este funda com outros cineastas amigos a sociedade *Frontier Films* cujo objectivo era o de realizar filmes documentários relacionados entre si, mostrando a realidade americana de um ponto de vista crítico: quer se tratasse da economia social ou de política. Em colaboração com Leo Hurwitz, Paul Strand realiza *Native Land*. A importância destes filmes é a de incrementar o desenvolvimento em geral das instituições e as lutas sociais dos trabalhadores americanos em particular. Toda esta série de filmes vão definir a vida destes homens-cineastas até 1942. As grandes planícies áridas e os problemas específicos de abastecimento de água inspiram algumas destas produções como em *A charrua que abriu as planícies* e *O rio*. Respectivamente de 1936 e 1937, caracterizam-se por uma narração enfática e por poderosos acompanhamentos musicais.

Nos Estados Unidos dos anos 1930, não queria deixar de falar no sucesso de um novo estilo documentário: o filme sobre o seminário *Times*. Esta fórmula chamada *A Marcha do Tempo*, mistura da actualidade com cenas inteiramente reconstituídas em mestúdio e, representadas por actores, está na origem dos debates importantes do jornal televisivo dos nossos dias. Frank Capra levará uma série aos píncaros durante a guerra, supervisionando filmes intitulados *Porque combatemos?* Com efeito, e face a tais técnicas de trabalho o que se deve compreender com a descrição da realidade e da veracidade da imagem documental destes movimentos, mudanças, e documentaristas, é que ocupam, no entanto, uma boa parte do cinema mundial do século XX.

Voltando à Europa, Luis Buñuel¹¹ e a sua maneira de tratar e filmar as pessoas, torna-as dignas da mais bela das ficções. O seu filme *Las Hurdes, terra sem pão*, de 1933, passa a uma transcrição directa da realidade, sem que haja a menor ruptura no espírito e no estilo da sua obra. Embora considerados com desdém por alguns, estes meios do documentário ocupam um lugar de pleno direito no cinema mundial.

As gerações que se seguem, nutridas de um espólio incomensurável de ideias e conhecimentos, inspiram-se forjando novos estilos e movimentos. Assim, surge o *neo-realismo* italiano, o *Free Cinema* inglês dos anos 1960, o *Cinema Directo* de Jean Rouch¹² e um certo Jean-Luc Godard em França. Todas as realizações podem testemunhar que estes homens são verdadeiros *ex-libris* da sétima arte onde se levantam questões fundamentais sobre o pensamento que revoluciona a maneira de filmar.

¹¹ Luis Buñuel com o seu filme *Um cão andaluz*, em 1928 na famosa cena do olho da mulher, cortado por uma lâmina, está ali para abrir o olho do espectador aos mundos do inconsciente e do irracional. Esta visão crua e sem concessão faz escândalo. *A idade de ouro*, saído dois anos mais tarde, mostra um homem e uma mulher que tentam unir-se contra as forças da ordem social. Obra com uma linguagem narrativa, sempre realista e concreta, que associa o choque poético de imagens, objectos e personagens.

¹² Jean Rouch (Paris – 31/05/ 1917, Nigéria – 18/02/2004), realizador e etnólogo francês, um dos representantes e teóricos do cinema directo. Realizou cerca de cento e vinte filmes. Faleceu num acidente de automóvel na Nigéria e aí foi sepultado.

O Realismo Soviético

Em 1926, *O Couraçado Potemkine*, de Serguei Mikhailovitch Eisenstein¹³ é acolhido no Ocidente com grande entusiasmo. Este filme marca o verdadeiro nascimento do cinema soviético. Narra os acontecimentos revolucionários de 1905 e impõe de maneira brilhante a ideia de uma revolução estética. A chegada do sonoro pouco depois permite que os realizadores retomem a febre fílmica e as esperanças dos criadores soviéticos do início dos anos 1920. Esta invenção aplicada com atraso confronta-se com a recusa de alguns. Estes consideram que o cinema mudo soube elevar-se ao cume de uma arte e receiam que o cinema falado seja um regresso ao cinema romance, ao cinema teatro. Desconfiam igualmente das histórias psicológicas tradicionais e das imagens naturalistas. Assim, realizadores como Eisenstein, Yutkovitch, Dovjenko¹⁴, Kozintsev¹⁵, Trauberg ou Pudovkine¹⁶ assumem a deslocação e a descontinuidade da imagem e do som. Alguns grandes músicos, como Chostakovitch e Feldman, lutam durante algum tempo ao seu lado por um cinema sonoro, não escravo do sincronismo. Todos acabarão por aceitar e utilizar o falado. Enquanto os franceses descobrem uma nova forma de realismo, dito *poético*, os soviéticos orientam-se para o que Pudovkine chama o *realismo socialista*. O cinema deve captar as relações do homem e do seu trabalho. Deve tornar sensíveis os elos que unem o indivíduo a toda a nação. Este movimento cinematográfico supõe também que se considere os acontecimentos do passado na perspectiva comunista, a fim de dar à história o seu verdadeiro prolongamento. Inúmeras contradições vão surgir ao longo destes anos 1930. A orientação socialista dos grandes cineastas faz-se por si mesmo, sem pressões do regime mas por entusiasmo e esperança. Em 1935, apesar dos sucessos mundiais dos filmes de Eisenstein e de outros de Vertov, o poder vai intervir e esmagar quaisquer tentativas de pesquisas e de inovações. Como qualquer regime totalitário, segrega uma arte oficial, académica e pomposa de salvação. Em 1934, Serguei e Giorgi Vassiliev modelam um novo tipo de personagem verdadeiramente popular. O seu filme *Tchapaiev* representa, segundo Eisenstein, *a síntese narrativa de todas as realizações*

¹³ Foi um dos cinco realizadores escolhidos para celebrar o 20º aniversário das revoltas de 1905. Neste filme, a acção nunca é sacrificada às exigências da propaganda. André Bazin, como crítico, defini-lo-á mais tarde como o *símbolo do cinema por excelência, o alfa e o ómega de todas as culturas cinematográficas. Eisenstein impõe-se como o promotor de um realismo, quase que do realismo por excelência. Ao cinema-sonho, ao filme-eva-são, este filme opõe o cinema encarnado na história para o transformar. Mas este realismo reside na matéria e não na expressão*, acrescentará ainda André Bazin.

¹⁴ À beira do mar Negro, em 1928, surge a primeira obra capital do realizador Alexandre Dovjenko. Ele é indubitavelmente, como dirá o historiador George Sadoul *o maior poeta épico que o cinema alguma vez conheceu*. Alia os temas eternos do amor, da morte e da fecundidade numa série de cantos líricos consagrados à sua Ucrânia natal. *Arsenal*, de 1929, traz-lhe a celebridade. Na sequência dos heróis colectivos de Eisenstein ou de Pudovkine, revela uma terceira evolução romântica: o símbolo encarnado no povo imortal. Um ano mais tarde, Dovjenko realiza *A Terra*, uma das últimas obras-primas do cinema mudo que, como nos seus outros filmes, anuncia um futuro difícil mas radioso.

¹⁵ Gregory Kozintsev e Leonid Trauberg criam a Fecks ou "Escola do actor excêntrico", que procuram revalorizar o actor e o cenário. Este movimento desemboca no laboratório experimental de Lev Kulechev.

¹⁶ Pudovkine realiza, com cenários muito elaborados e actores superiormente dirigidos, que tem por tema a tomada de consciência, nomeadamente *A mãe*, em 1926, e *O Fim da São Petersburgo*, em 1927, através de uma velha operária e de um jovem camponês que se tornou soldado.

artísticas dos períodos precedentes do cinema soviético. Acrescentemos que este retrato de uma personagem histórico, respeitador da disciplina revolucionária, representará o modelo a seguir pelos dirigentes soviéticos. A obra de Vertov, *Três cantos para Lenine*, de 1934, constitui uma vibrante epopeia do socialismo. Esta é, sem dúvida, a sua obra mais rigorosa. A partir de numerosos arquivos sobre a vida de Lenine (filmes e discos), pode finalmente aplicar as suas teorias sobre a montagem das imagens e dos sons. Kozintsev e Trauberg propõem também um filme à glória do país. *Maxime* traça a vida de um operário bolchevique através de três períodos históricos. Coincidindo nessa abordagem com os grandes romancistas Tolstoi e Balzac, mostram nesta trilogia a evolução da sociedade através de alguns indivíduos.

Kozintsev e Trauberg esforçam-se assim por explicar tudo minuciosamente sem se esquecerem de integrar também algumas notas de humor. O seu estilo é tanto mais louvável porquanto nessa época, os filmes, em particular as produções americanas, cultivam os atalhos e as elipses. Dovjenko, depois de *Ivã, o Terrível*, filme de 1932 de Eisenstein, consagrado à edificação de uma grande barragem, realiza *Aérogard*, em 1935. A acção desenrola-se na taiga siberiana e o filme apresenta-se como um aviso àqueles que ousem forçar as fronteiras soviéticas. Depois, Estaline pede-lhe, pessoalmente, que conte a história de um herói ucraniano. Dovjenko põe-se em acção e filma *Chitors*, em 1939, no qual dá o melhor de si. O filme põe em cena um enfermeiro ucraniano que combate as tropas alemãs de ocupação em 1918. Dovejanko mostra-se lírico, abraçando os grandes sentimentos da morte, do heroísmo e do amor à natureza. Influencia o realizador Efim Dzigan, no seu filme *Os Marinheiros de Crostadt*. Este filme evoca a guerra civil através de um grande fresco, igualmente lírico, dado que o Báltico e as suas vagas cinzentas assumem um papel preponderante. Como Dovjenko, Mark Donskoi é o pintor das extensões arrepiantes, dos céus sangrentos e dos seres perdidos no mundo, onde a força prevalece sobre o direito e onde o dinheiro corrompeu os sentimentos mais nobres. Donskoi deve o seu renome internacional à sua célebre trilogia sobre as memórias de Gorki. Assim, com *A Infância*, *Ganhando o pão* e *As minhas Universidades*, os três realizados entre 1938 e 1940, mostram-se verdadeiros trovadores da velha Rússia czarista. Não encontramos neles nenhum vestígio de complacência, mas a procura de uma verdade universal e a evidência de uma revolução sempre inacabada, sempre a recomeçar. A história inspira igualmente Vladimir Le Gotchine. O seu filme *Ao longe uma vela*, de 1937, descreve a revolução de 1905 em Odessa, vista através dos olhos de duas crianças. Esta evocação sensível inspira-se no saber-fazer de Kulechov e de Eisenstein, de quem é discípulo.

É indispensável atribuir a Eisenstein um lugar particular. Ao longo de todo o seu percurso, ele confronta-se com a censura, com os fracassos comerciais, com as falsificações de cópias e com o descrédito político, mas a sua obra, apesar de pouco abundante, continuará a figurar entre as mais puras e ricas da história do cinema. Convém repetir que a sua arte inspira-se no seu tempo e influenciará mais tarde os cineastas de todo o mundo. Francis Ford Coppola tomá-lo-á como referência no filme *Apocalypse Now*. Se as suas realizações são muito elaboradas nas suas construções e nas suas estéticas, continuam a ser incrivelmente acessíveis ao mais amplo público. Os americanos sabem-no bem, porque o convidam a ir a Hollywood em 1930. Mas, infelizmente, nenhum projecto se concretiza. De qualquer modo, sonhemos com o que ele poderia ter feito com o romance *O ouro*, de Blaise Cendrars. Com os seus

colaboradores Alexandrov e Tissé, realizador e operador, estabelecem-se no México para filmar uma gigantesca epopeia sobre este país e o seu povo: *Que Viva México*, financiado pelo escritor progressista Upton Sinclair. Infelizmente, por questões de orçamento e de visto não renovado, os setenta mil metros de película são-lhe retirados. De regresso à Rússia, profundamente desencorajado, é objecto de violentas críticas na imprensa soviética devido à sua longa ausência. Apesar dos ataques que se agravam, regressa em 1935 ao realismo socialista, empreendendo *O prado de Bejine*. Por ordem superior, tem de interromper este filme consagrado às lutas agrárias. Mais grave, tem de fazer a sua autocrítica. No final dos anos 1930, como é previsível, a estalinização dos estúdios acentua-se. Tudo o que não seja respeito profundo às directivas *vindas de cima* é impiedosamente sancionado. Extinguem-se os últimos focos da criatividade da escola do realismo socialista.

O Cinema New Deal

Designa-se pela expressão *New Deal* a experiência tentada pelo presidente Franklin Roosevelt para pôr termo à crise económica que atravessa os Estados Unidos desde 1929. Embora a experiência propriamente dita possa ser considerada como terminada em 1938, por extensão, a expressão é correntemente utilizada para abranger todo o período que vai da chegada de Roosevelt ao poder, em Março de 1933, até à entrada dos Estados Unidos da América em guerra, em Dezembro de 1941. O cinema, agitado pelos escândalos, é vítima de uma atitude de rejeição por parte de algum público. As suas receitas caem mais da metade, apesar do aparecimento do cinema falado. As famílias americanas já não podem frequentar tão assiduamente as salas de cinema. Assim, foi necessário diminuir as despesas produzindo filmes menos ambiciosos e criando uma frente unida de proprietários de salas e de distribuidores. Convém referir também o grave problema da falta de temas. Assim, desde o início dos anos 1930, voltam-se para a realidade quotidiana para encontrar nela novos temas. Assim, nascem os filmes de gangster, de defesa das causas sociais e os documentários de grande qualidade. Realizadores como Mervyn Leroy consideram que o gangsterismo, flagelo social muito real é um excelente campo de experimentação para explorar depois outros aspectos da sociedade americana. O seu filme *Sou um evadido*, é realizado no estilo simples e directo, por vezes próximo do documentário. Assume a forma de uma comovente denúncia do sistema penitenciário. Fritz Lang¹⁷, após uma curta passagem em França, trabalha em solo americano. Faz dois filmes com um grande poder: *Fúria*, em 1936, que trata do linchamento e, sobretudo, *Tenho o direito de viver*, de 1937, sobre o tema da injustiça social e da inocência perseguida. Dois filmes mostram um outro aspecto da realidade social desta época, o da delinquência juvenil. *Beco sem*

¹⁷ Fritz Lang é um dos mais famosos realizadores da escola expressionista do cinema alemão. Lang filma em 1921 *As três luzes*. Este filme pretende ser uma poética alegoria da luta entre o amor e a morte. Encontramos nele personagens que mostram uma tendência para a desmesura, como na série do *Doutor Mabuse*. Com *Niebelungen*, de 1924, põe em cena um herói mitológico para galvanizar mais um vez o povo alemão. *Metrópolis*, que realiza em 1926, é o seu filme mais espectacular. Trata da rebelião dos escravos/operários contra a classe dominante e acaba com a sua reconciliação. Este filme perturba os franceses que vêem nele um sinal alarmante da vitalidade futura da Alemanha.

saída, de William Wyler, evoca a fatalidade que leva a juventude abandonada na rua da miséria ao crime. O filme de Michael Curtiz *Os anjos de cara suja* testemunha o mesmo, sendo mais incisivo. O filme social encontra depois a sua verdadeira via ao aproximar-se da vida quotidiana da população americana. Levanta nomeadamente o problema do desemprego, o maior dos flagelos criados pela crise de 1929. Alguns realizadores são excelentes neste tipo de produção. Franck Borzage surge como um dos mestres do cinema social americano. O historiador Henri Angel define-o como um dos mestres do cinema social americano, o filho espiritual de Griffith e recorda que, tal como ele, *este poeta foi sempre ameaçado por um mundo sórdido e brutal*. Desde 1933, com *Gente da zona*, Borzage centra o seu filme numa personagem de desempregado. Realiza um sábio casamento entre um certo realismo poético e uma matéria social mais convencional. O universo dos seus heróis é uma América ou uma Europa que bate no fundo, num ambiente de depressão e de miséria. Michael Curtiz, já citado, testemunha também as preocupações da época. Em *Fúria negra*, de 1935, Paul Muni encarna poderosamente um mineiro combativo rodeado por fura-greves. Não se pode ignorar aquele que é um dos pioneiros do cinema social, e desde o cinema mudo, King Vidor¹⁸. A ele devemos *O nosso pão quotidiano*, em 1934, em que os heróis, desempregados se organizam para fundar no campo uma cooperativa agrícola. O historiador Jean Mitry sublinha *que nenhum filme reflecte melhor do que aquele os ideais, as veleidades e as contradições do New Deal*. Os críticos Bardèche e Brasillach exaltam o seu *lirismo poderoso, sobretudo no final concebido como uma fanfarra visual e sonora em que a água que jorra simboliza a vida*. Deve-se a John Ford um dos últimos filmes deste período com *As vinhas da ira*, de 1939. Vemos uma família de camponeses expulsa da sua terra por banqueiros e que parte num velho camião em busca de novo destino. Sofre o desemprego e a miséria através de um deserto hostil. Com base numa reportagem entre os camponeses do Oklahoma que se tornou romance pela mão de Steinbeck, este filme pretende ser uma apologia da democracia *New Deal*. O génio de Ford consiste em ter reconstituído a realidade emprestando-lhe a fantasia tonitruante da alegoria. As comédias do italiano emigrado Frank Capra, utópicas e optimistas, participam igualmente no esforço da América para sair da crise. Autor de obras baseadas numa realidade vivida ou esperada pelo público, encarna o idealismo *New Deal*. Para resolver as injustiças sociais, os seus filmes contam com as boas fadas, como em *Senhora por um dia*, de 1934; com os gangsters, como em *O extravagante Senhor Deeds*; ou com os milionários generosos, em *Não o levarás contigo*, de 1938. Sobre este período, Capra escreverá mais tarde:

Quería cantar o canto dos operários oprimidos. Quería estar ao lado dos eternos sonhadores e partilhar os ultrajes de todos aqueles que eram desprezados por razões de raça ou de dinheiro.

Na mesma época, o desejo de realizar documentários engajados que mostram a realidade americana de um ponto de vista crítico, anima jovens realizadores agrupados

¹⁸ King Vidor filma com muita maestria, em 1925, um vigoroso panfleto contra a guerra, *A grande parada*. Três anos mais tarde, realiza *A multidão*, que mostra o esmagamento do indivíduo na grande cidade e *Show people*, uma sátira aos meios cinematográficos. Com estes filmes, é reconhecido como um dos grandes realizadores da sua época.

no seio da produtora *Frontier Films*. Entre eles, inclui-se Léo Humitz ou o célebre fotógrafo Paul Strand. A originalidade e a qualidade do trabalho da *Frontier Films* chama a atenção do presidente Roosevelt. Depois de ter visto estes filmes, cria uma agência cinematográfica governamental a fim de favorecer as produções que vão no mesmo sentido que a política económica recentemente posta em prática, o *New Deal*. É um bom reconhecimento para esta pequena equipa!

Muito diferente das estrelas do cinema mudo, surgem vedetas que encarnam personagens quotidianas com as quais os espectadores podem identificar-se. Paralelamente, os estúdios apostam em três fórmulas que irão revelar-se mágicas: *as séries*, *o tandem de vedetas* e *o serial*. A série implica uma vontade de criar personagens e ambientes que sejam elementos constantes de vários filmes como *Frankenstein* ou *Drácula*. Estas séries têm tendência a criar vedetas. Os oito filmes sobre *Os três mosqueteiros*, realizados em 1938 e 1939 reúnem, por exemplo, John Wayne e Rita Hayworth. Nesta perspectiva de programas pré-fabricados, são lançados também os *tandem de estrelas*, os chamados pares amorosos na cidade como no ecrã. É o que acontece com Clark Gable e Jean Harlow, reunidos em *A bela de Saigão*, ou com Dick Powell e Ruby Keeler que podemos ver em *42ª rua*. Finalmente, os *serials*, ou longas histórias com saltos cronológicos, mantêm os espectadores em suspenso durante vários meses dado que cada episódio termina com uma pergunta: *O que irá acontecer ao herói?* Exemplo famoso deste género cinematográfico é a série *Flash Gordon* com 15 episódios ou *Mandrake* com 12 episódios. A recuperação económica significa para a produção o regresso dos financiamentos. Em 1935, graças a uma lei, a segurança do emprego é garantida e os salários aumentam. Em 1938, a prosperidade, de volta a Hollywood, já não deixa dúvidas. O número elevado de obras-primas candidatas ao Óscar em 1939 mostra-o bem. Concorrem em paralelo *Ninotchka*, de Lubitch; *A cavalgada fantástica*, de John Ford; *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Wyler; *O feiticeiro de Oz* e *E tudo o vento levou*, de Fleming.

O Cinema dos fascismos europeus

Nos anos situados entre o fim da primeira guerra mundial e o começo da segunda verifica-se em quase todos os países europeus a ascensão dos fascismos. Mussolini estabelece um regime fascista em Itália, em 1922, depois de o ter fundado três anos antes. Inúmeros movimentos inspiram-se nele, sobretudo após 1930. Citemos a *Falange espanhola* de Primo de Rivera, o *Rexisme belga* de León Degrelle e os *Guardas de Ferro* do romeno Codreanu. Alguns intelectuais franceses apoiarão estas ideologias, como Drieu La Rochelle ou Brasillach. Excluiremos voluntariamente do campo deste artigo o Nazismo. As fontes especificamente nacional-socialistas, bem como o racismo e o anti-semitismo que determinam a sua doutrina fazem dele um espaço relativamente à parte, embora indissociável dos múltiplos movimentos totalitários deste período. Tendo sido, cronologicamente, o primeiro a definir-se, o fascismo italiano constitui o modelo de base. Tem como objectivo não só instaurar uma nova ordem política e social, mas também modelar ou criar um novo tipo de homem cujo modelo é o heroísmo guerreiro. Na Itália dos anos 1920,

o cinema não está forte. A União Cinematográfica¹⁹, na qual foram depositadas muitas esperanças, entra em falência em 1923. É o fim da idade de ouro do cinema italiano! A falta de público, de produção e de nível estético são as principais causas. Inicialmente, a ditadura fascista limita-se a exercer uma censura vigilante e a criar o Instituto Luce, em 1928, que manterá o monopólio da informação, da propaganda e da educação através de meios audiovisuais. A criação do Festival de Veneza em 1932, a Fundação da Cinecittà e dos seus imensos estúdios modernos em 1937, bem como diversas ajudas financeiras, concorrem para o aumento sensível da produção. Mas o que foi precisamente essa produção? Reúne filmes de todos os géneros, com objectivos essencialmente comerciais. Contrariamente ao que se poderia julgar, são pouco numerosas as obras de propaganda pura. Sendo o cinema um espelho da época, como representa ele as realidades históricas e políticas desses anos? Praticamente, nenhum filme evoca abertamente as lutas ideológicas, a união dos militantes mussolinianos e as forças a que se opõem, ou seja, o fascismo em acção. Só o filme *Velha guarda*, em 1935, transcreve fielmente estas características. Devemo-lo ao realizador Alessandro Blasetti. Os anos 1929-1935 são os de maior adesão ao regime fascista. Mario Camerini é um especialista das comédias e o pintor sem ilusão da vida quotidiana. Em 1932, com *Os homens, que sem-vergonhas*, obtém um grande sucesso. A comédia contribui num certo sentido para a consolidação do regime. Entre outras razões, ela explica-se por meio de uma produção que tende precisamente a afastar a opinião pública dos graves problemas do momento. O que não impede que as comédias tomem como padrão, por exemplo, o mundo do trabalho ou a educação nos colégios femininos, como em *A secretária privada* e *Segundo B*, dois filmes de Alessandrini. O processo da metáfora entre épocas é igualmente utilizado para exaltar os valores de unidade nacional e de combatividade, misturadas com a ideologia do Duce. Temos um exemplo disso com o *1860* de Blasetti, uma reconstituição, não conformista, da conquista da Sicília por Garibaldi. A política expansionista da Itália mussoliniana só pode favorecer um tipo de filme, o filme baseado no Heroísmo e inspirado pelo espírito de conquista. O realizador Carmine Galonne, que filma muito na Europa, é chamado a Itália pelo Ministério da Cultura para preparar *Cipião, o africano*, em 1937. Este filme responde a numerosos imperativos, nomeadamente o de afirmar o prestígio industrial do cinema italiano. Traduz igualmente em imagens, a identidade de espírito essencial que une a Roma da conquista africana durante as guerras púnicas e a da contemporânea conquista da Etiópia. Assim, é celebrada a latinidade, mostrada nomeadamente em 1937 no filme do nazi Trenker, *Os condottieri*. Dentro deste espírito, Augusto Genina filma *O Esquadrão Branco*, que lhe permite justificar a política mussoliniana na Etiópia, ao relatar um episódio glorioso da colonização francesa no Sahara. Face ao conjunto da produção, o centro experimental aberto em 1935 só aparentemente segue o caminho

¹⁹ Itália fascista (1922-1943) adoptou uma política de protecção ao cinema. As constantes reclamações sobre a falta de moral nos filmes e os estudos sobre o poder de convencimento do cinema, fizeram com que Mussolini compreendesse o potencial dessa arte como forte aliado no processo de conquista das massas. Assim, em 1924, o líder do fascismo transformou uma pequena sociedade particular de cinema educativo em um órgão do governo. Nascia, neste ano, o primeiro instituto de cinema educativo coordenado por um estado totalitário, o Instituto LUCE (União Cinematográfica Educativa), cujo objectivo era divulgar a cultura italiana através do cinema.

que o regime lhe traçar. Cadinho onde se encontram as ideias e os homens do novo cinema, reúne em torno do crítico Umberto Barbaro todos os ramos desta indústria, lançando assim as bases de um renascimento do cinema italiano.

Os anos entre as duas guerras constituem um período de grande agitação em Espanha. Em 1923 ocorre o golpe de Estado do general Primo de Rivera. Sob a sua ditadura aparecem os capitais estrangeiros que permitem retomar a produção. Mas a sua qualidade não é suficiente para assentar as bases de um autêntico cinema nacional. De qualquer modo, emergem vários realizadores, entre os quais Florian Rey, influenciado pelo grande cinema russo. O seu filme *Aldeia maldita* é um ponto alto do período do cinema mudo. É em 1930 que sai o primeiro verdadeiro filme falado: *O mistério de La Puerta del Sol*, de Francisco Elias. Durante a guerra civil de 1936 a 1939, do lado republicano, André Malraux filma o seu famoso *Esperança* e Joris Ivens, ajudado por Hemingway, *Terra espanhola*. Do lado franquista, as produções refugiam-se em filmes anódinos e comerciais, para escapar aos rigores da censura. É o que acontece com Raphaël Gil, saído da propaganda republicana mas que trabalha com os vencedores da guerra civil após 1939 e prosseguirá uma prolífica carreira. Curiosamente, é no exterior que este fascismo à espanhola é magnificado. O italiano Augusto Genina evoca em 1940, em *A sede do Alcazar*, um país ideologicamente irmão. Este filme atinge a dimensão de um a lenda. Com o levantamento fascista de 1936 e a ascensão do caudilho de Franco desaparece qualquer possibilidade de um cinema novo, digno do seu tempo. O clima pouco próprio à liberdade de expressão obriga numerosos profissionais do cinema a refugiarem-se no estrangeiro, como Luis Alconza, Carlos Velo ou Luis Buñuel. A 15 de Julho de 1939, a criação de uma censura prévia sobre os argumentos, fecha definitivamente os últimos espaços de liberdade. A partir desse momento e durante muito tempo ainda, a produção favorecerá um cinema vulgar, sem raiz, que anda a par com o imobilismo político e cultural. Estes movimentos fascistas têm em comum colocarem cortinas nas janelas da liberdade, que deformam tudo em função da ideologia dominante. Serão muitos os cineastas que, nos anos difíceis que se seguirão, abrirão estas janelas e mostrarão aos povos as verdadeiras paisagens do mundo.

BIBLIOGRAFIA

- AGEL, Henri – *Esthétique du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- AGEL, Henri – *Les grands cinéastes que je propose*. Paris: Editions du Cerf 1967.
- AUMONT, Jacques, GAUDREAU, André, MARIE Michel – *Histoire du Cinéma, Nouvelles Approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.
- BAZIN, André – *Le cinéma de la cruauté*. Paris: Flammarion, 1987.
- BEYLIE, Claude – *Les films-clés du cinéma*. Paris: Larousse poche, Bordas 1987.
- CAVALCANTI, Alberto – *Filme e realidade*, 2ª edição. Rio de Janeiro: Livros Horizonte, 1957.
- CERAM-C.W. – *Archéologie du cinéma*. Paris: Editions Payot, 1966.

- DELEUZE, Gilles – *A imagem-movimento* (cinema 1). Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles – *A imagem-tempo* (cinema 2). Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- FULCHIGNONI, Enrico – *La civilisation de l'image*. Paris: Editions Payot, 1969.
- FORD, Charles – *Histoire illustrée du cinéma* Volumes 1 et 2. Paris: Université, Collection Marabout, 1966.
- GILI, Jean – *Études cinématographiques: fascisme et résistance dans le cinéma italien*, Avant scène 1980. Paris: Collection Anthologie du Cinéma, n.º 82-83, 1970.
- HENRY, Michael – *L'Angleterre et son cinéma*. Paris: Éditions du Signe, 1971.
- KUBNICK, Henri – *Les frères Lumière*. Paris: Editions Plon, 1938.
- LANGLOIS G.-P. e MYRENT Glenn – *Henri Langlois*. Paris: (?) Editions du Cerf, 1969.
- LEYDA, Jay *Kino* – *Histoire du cinéma russe et soviétique*. Paris: Editions CIB, 1964.
- L'HERBIER Marcel – *Intelligence et cinématographie*. Paris: Editions Corrêa, 1946.
- MARTIN, Marcel, Flaherty – *L'Anthologie du Cinéma*, Tome 1. Paris: Avant-scène CIB, 1966.
- MARSOLAIS Gilles – *L'aventure du cinéma direct*. Paris: Editions Seghers, 1974.
- MITRY, Jean – *Histoire du cinéma* (volumes 1, 2, 3). Paris: Editions Universitaires, 1967-69-73.
- MITRY, Jean – *Le cinéma des origines*, revue Cinéma d'aujourd'hui 1976.
- PINEL, Vincent – *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris: Editions Larousse, 2000.
- ROUCH Jean – *Le film ethnographique*, in «*Ethnologie générale*». Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.
- SADOUL, Georges – *Histoire générale du cinéma* (1 volume 1909-1920). Paris: Editions Denoël, 1951.
- SADOUL, Georges – *Histoire de l'art du cinéma*. Paris: Editions Flammarion, 1953.
- SADOUL, Georges – *Dictionnaire des cinéastes*. Paris: Editions Seuil, 1976.
- SCHNITZER, Luda et Jean – *Vingt ans de cinéma soviétique*. Paris: Edition CIB, 1964.
- TARIOL, Marcel, *Louis Delluc* – Editions Seghers, revue Cinéma d'aujourd'hui 1965.
- ZAMYSLY, Staty – Thèses pour le Ciné – Œil, (Primeira publicação na recolha de Dziga Vertov) de 1924.