

Pólis

revista de cinema e arte

agosto / 2025

I



editado por luiz honorio

o animismo de wolfram, a saliva do lobo por luiz honorio
"den muso", um plano fechado por thales godoi e mel graco
curta nota sobre o cinema episódico brasileiro por enrico mancini
a rede (1953), de emilio fernández por rafael rodrigues
john ford ou os bons sentimentos por alain ferrari (tr. gabriel dos anjos)

design: joão g. cendretti

agradecimentos: paula mermelstein e luiz carlos oliveira jr

"Eu anseio por um futuro em que as distinções entre Baillie e Borzage, ou Ford e Frampton, ou Keaton e Kubelka, ou Sirk e Sonbert, sejam vistas como não sendo nem de longe tão importantes quanto aparentam para muitos hoje"

- Fred Camper

Revista Pólis de Cinema e Arte

Editor: Luiz Honorio

Colaboradores da edição: Thales Godoi, Mel Graco, Enrico Mancini, Rafael Rodrigues, Gabriel dos Anjos, Luiz Honorio

Imagem da capa extraída de Le Livre d'image (2018), Jean Luc Godard

Site da revista: <https://revistapolisdecinema.com/>

Instagram: <https://www.instagram.com/poliscinema/>

Índice:

Editorial por Luiz Honorio

p. 4

O Animismo de Wolfram, a Saliva do Lobo

p. 5-7

“Den Muso”, um plano fechado por Thales Godoi e Mel Graco

p. 8-12

Curta nota sobre o cinema episódico brasileiro por Enrico Mancini

p. 13-15

A Rede (1953), de Emilio Fernández por Rafael Rodrigues

p. 16-22

John Ford ou os bons sentimentos, por Alain Ferrari (tr. Gabriel dos Anjos)

p. 23-32

Editorial da primeira edição da revista

Para o número inaugural da revista, busquei reunir em volume modesto escritos que correspondessem, cada um à sua própria maneira, ao projeto que a revista estabeleceu de abranger variados períodos de produção, cadeias de realização e geografias distintas.

Sobre a meta estabelecida pela revista, não possuímos a falsa expectativa de "salvar" a crítica de cinema brasileira ou algo do tipo, mas esperamos que a análise frontal do material com que nos deparamos e o esforço de estabelecer (ou restituir) elos entre os cinemas dos mais variados contextos criativos e temporais contribua para o movimento de aproximação a uma metahistória do filme, como comentado por Hollis Frampton. Que consigamos contribuir em alguma medida para uma compreensão fílmica que não encare como entrave rótulos do tipo de "experimental" ou "cinema de gênero", ou que um filme seja produzido no Mali e outro nos Estados Unidos, nem que tome como garantido um afastamento precipitado e desinteressado entre essas classificações, ou quaisquer outras.

Devido a isso, essa primeira edição perpassará por obras das mais diversas, começando em uma mina subterrânea de Portugal, chegando no tempo do último texto inédito à era de ouro do cinema mexicano e encerrando-se de vez com uma tradução trazida do francês sobre o cinema de John Ford.

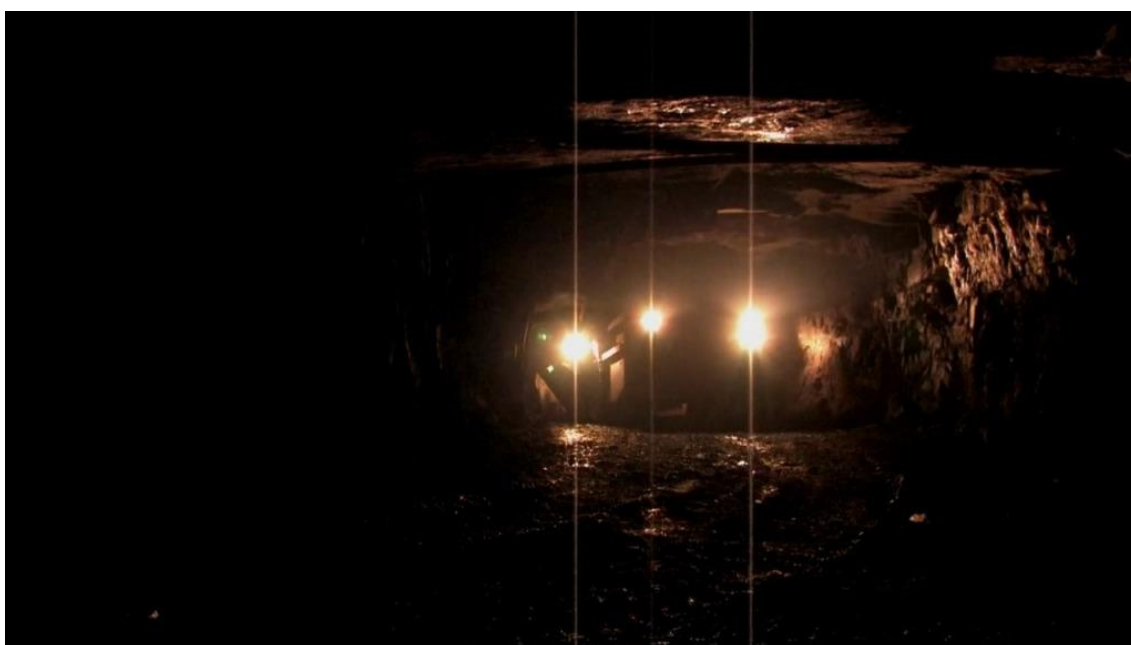
Ainda há muitas qualidades que a revista necessita adquirir e muitas ambições para textos futuros que acabaram não entrando neste volume inaugural, mas o leitor pode esperar para edições futuras um diálogo maior com artes que ultrapassem o cinema e ensaios que articulem, com auxílio de uma amplitude de recursos e referências, novas teses possíveis para se enxergar o cinema e os filmes.

Luiz Honorio

O Animismo de Wolfram, a Saliva do Lobo, por Luiz Honorio

Wolfram não é mais um filme de aparência DIY feito com fins de recobrar a esperança na possibilidade de se fazer um cinema “amador” que deve se contentar com uma mera existência apologista. O filme, realizado por uma equipe enxuta de dois cineastas, não é nada menos que um monumento de dimensão sublime que restitui de alguma forma o senso do épico e o espírito romântico¹, tendo permanecido soterrado indevidamente e muito pouco apreciado ao longo dos anos.

Enredando-se pela região das Minas da Panasqueira em Portugal, a dupla de cineastas registra o processo (palavra fundamental quando tratamos deste filme) de extração de minérios como se estivesse filmando os passos derradeiros de uma distopia pós- humana, onde as máquinas, os minérios e as catacumbas úmidas e escuras foram tudo o que restou. A figura humana nessa realidade (e nesse filme) não passa de mero detalhe, sempre destituída de qualquer semblante. Mesmo que os corpos estejam aí, não são mais que cascas ocas exercendo funções roboticamente (o pessimismo existencial do filme começa por aí). Pimenta e Torgal compreendem acertadamente que é justamente ao se omitir deliberadamente um elemento que este se torna o mais presente de todos.



As atenções da lente, uma vez que se deslocam do ser humano, voltam-se com obsessão antropomórfica às diferentes texturas e formas orgânicas presentes nas minas, lembrando a tendência humana de se enxergar em todas as coisas e de moldá-las à sua imagem e semelhança. Esses entes passam, então, a serem registrados com paixão, meticulosidade e pulsão erótica, não faltando planos que poderiam figurar entre os mais impressionantes da história do cinema. À jornada da matéria-prima das

¹ P. Adams Sitney comenta sobre a aspiração romântica do cinema de vanguarda em seu texto "A ideia de morfologia".

minas é garantido ritmo intoxicante pelo processo de montagem e pelo trabalho inigualável de captação sonora visto aqui.



Ainda sobre a inclinação distópica da obra, embora tanto os minutos iniciais como os finais sejam paisagens em estonteantes planos gerais do mundo externo que cerca a mina, passaremos a maior parte do tempo no subsolo, escavando e maculando as entranhas desse lugar. A figura humana, reduzida a reproduzir mecanicamente etapas de um processo de exploração, a onipotência e preenchimento do quadro por máquinas demiúrgicas e a consecutividade procedural da espoliação de recursos naturais compõe uma topografia desarmoniosa e pessimista. O mundo exterior que sobrou é ausente de humanidade e povoado por montanhas de escória, rios contaminados e barragens de lama danificadas. Em um determinado momento assistimos lentamente o despejo de minérios manchar a paisagem de maneira explícita. Se muitos planos apontam para um erotismo é porque o filme observa mordazmente que o ímpeto autodestrutivo da humanidade caminha em direção à sua própria extinção.



Seria impossível não notar como o assunto do filme atua, também, como um duplo que põe em evidência sua própria manufatura. É pela navegação subterrânea de onde essa matéria bruta indefinida é extraída (poderíamos colocar nessas mesmas palavras tanto a extração dos minérios como a extração das imagens pró-fílmicas) que Torgal e Pimenta, tal qual os mineradores, adentram no coração dessa ferida aberta na colina para buscar a matéria bruta e incerta de onde algo maior será extraído e, posteriormente, pensado e organizado meticulosamente. Se em *Um Homem com uma Câmera* (1929) Vertov nos mostra sem ressalvas a fatura de seu filme registrando nele próprio seu processo de montagem, em *Wolfram* isso se dá de maneira menos explícita, mas não menos verdadeira. Mãos humanas cuidadosamente separam e embalam o produto extraído das criptas, mãos e cérebros humanos cuidadosamente montaram o longa que assistimos.

Se no minuto final as árvores farfalham sob a ação do vento ao som de um hino para os mineradores, é porque em *Wolfram* os objetos são as pessoas. As árvores são os mineradores, a Panasqueira é a humanidade. Há uma cosmovisão panteísta que une os habitantes daquele local às forças da natureza que choram. Como a floresta e o vilarejo atingidos pela prática da mineração, *Wolfram* subsiste em meio às forças homogeneizantes que buscam extinguir as expressões individuais e regionais dos cinemas ao redor do mundo e mostra que, para extrair algo de grandioso, é necessário escavarmos até o cerne de cada questão, sempre atentos às suas particularidades.

“Den Muso”, um plano fechado



Thales de Oliveira Godoi e Mel Graco

Em 1987, quando imbuído de realizar um perfil de Cissé para a *Présence Africaine*, Jean-François Senga optou por batizar sua matéria frugalmente de “Souleymane Cissé, cinéaste malien”¹. O título, que pode soar sáfio à primeira vista, ganha uma potência única se recoberto com o contexto, também único, que rodeia a carreira do grande homem que foi Souleymane Cissé (1940 - 2025), de modo que este foi o primeiro a ter como verdade sobre si as duas alcunhas do título de Senga. O cineasta nativo de Bamako, capital do Mali, antigo Sudão Francês (sempre bom frisar), ostentava entre outros prenúncios, o feito de ter sido o primeiro africano a completar um ciclo completo de estudos no conceituado centro de formação cinematográfico VGIK,² em Moscou, nos anos de 1969-70, período que foi, certamente, capital para o fato ao qual me refiro anteriormente: em 1975, trilhando o caminho inicialmente desbravado em 1966 por Ousmane Sembène com o pioneiro longa metragem ficcional de origem africana — “*La Noire de..*” — Cissé completou o filme do qual trato aqui, “*Den Muso*”, o primogênito entre todos filmes malianos.

No contexto cinematográfico da década de 1960 — quando Cissé inicia seus estudos — o mundo começa a prestigiar os cinemas do sul global, que ganhavam notoriedade graças a seus movimentos “endêmicos” — como o cinema novo brasileiro — que surgiram em sua maioria tanto a partir de inspirações advindas de outros movimentos cinematográficos preexistentes como o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague, quanto do barateamento dos custos de produção fílmica e da invenção de aparatos de filmagem cada vez menores e mais portáteis. Os cinemas africanos, por sua vez, emergem a partir dos processos de

¹ Cissé, Souleymane, and Jean-François SENG. “Interview de Souleymane Cissé Par Jean-François Senga.” *Présence Africaine*, no. 144, 1987, pp. 133–38. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/24351508>. Acessado 03/06/2025.

² Instituto Estatal Russo de Cinema, em português. Lecionaram no instituto Lev Kuleshov, Marlen Khutsiev, Aleksey Batalov, Sergei Eisenstein, Mikhail Romm e Vsevolod Pudovkin. Entre os muitos ex-alunos ilustres constam Abderrahmane Sissako, Alexandre Fyodorov, Elem Klimov, Sergei Parajanov, Giorgi Shengelaia, Andrei Tarkovsky, entre outros.

emancipação da colonização europeia, quando, por exemplo, tanto o Senegal de Sembène e o Mali de Cissé se emanciparam (ambos em 1960).

A filmografia de Cissé é uma que se insere com relativo conforto dentro das duas linhagens principais que marcaram o início dos cinemas africanos que, em suas primeiras décadas de existência preocuparam-se em incentivar a consciência e a ação política, fazendo com que o período seja caracterizado por filmes com alta verve crítica e temas socialmente estruturais — governos corruptos, opressão religiosa, hierarquias familiares, a crítica à colônia. A outra grande pauta desses primeiros momentos foi o resgate mitológico à partir de tradições culturais - muitas vezes milenares - deste continente extremamente diversificado: o próprio Mali, por exemplo, tem 9 línguas oficiais reconhecidas e oito tribos principais, dentre as quais constam os bambaras - tribo ao redor da qual o cinema Cissé orbita -, os Tuaregues, Mouros, Fulanis. Dentre esta convenção existe “*Yeelen*”, filme que consagrou a si próprio e seu diretor ao se tornar, em 1987, o primeiro filme africano a ser premiado em Cannes³.



Souleymane Cissé recebendo seu prêmio pelas mãos de Emmanuelle Béart⁴ durante a cerimônia de encerramento do 40º Festival de Cannes em 1987. | Christophe Simon / AFP

Dentre a primeira linhagem, por sua vez, antes de “*Finye*” (1982) e “*Baara*” (1978), existiu “*Den Muso*”. Ténin, uma jovem muda, descobre uma gravidez inesperada, desencadeando uma série de reações reacionárias, tanto de seus pais quanto de Sekou, o genitor da criança. Sua gravidez torna-se imediatamente escandalosa por conta da posição social de sua família aristocrática e de uma tensão advinda de uma briga entre o pai da criança e o pai de Ténin, desencadeada por um pedido de demissão do primeiro⁵. Enquanto os demais personagens articulam suas ações a partir desse evento — o pai decide deserdá-la, a mãe, ao mesmo tempo que rechaça a jovem e a antagoniza, recorre ao

³ O filme ganhou o Prêmio do Júri, juntamente de *Shinran: Shiroy michi*, de Rentarō Mikuni. Ver Festival de Cannes de 1987.

⁴ Béart, francesa ruiva, loiríssima com seus olhos azuis, entregando este prêmio para Cissé em seus trajes tradicionais, é uma história à parte.

⁵ O pai de Ténin era o chefe de Sekou, e se revolta com a opção de Sekou de buscar melhores condições de trabalho.

sistema judicial a fim de garantir a guarda da criança enquanto seu pai se recusa a assumi-la – Ténin, sofrendo do trabalho hercúleo de lidar com sua dor emocional, em um gesto irascível incendeia a casa de Sekou e se envenena fatalmente com remédios em seguinte. Sobre o filme, Cissé afirma:

"Eu quis expor neste filme o caso de muitas 'mães solteiras' que se encontram hoje na maioria dos países africanos, vagando pelas ruas, rejeitadas por todos, formando uma espécie de nova casta de intocáveis devido a princípios sociais ultrapassados; as famílias permanecem apegadas a antigas convicções morais sem querer enfrentar lucidamente o problema de seus filhos... Eu quis que minha protagonista fosse muda para simbolizar, de maneira muito simples, uma evidência: que, entre nós, as mulheres não têm direito à palavra. Acredito que certas tradições, que podem ter tido importância histórica, devem hoje ser abandonadas: sobretudo todos os preconceitos ligados à origem familiar, às relações no casamento, etc." (Cissé, apud Lelièvre, 2000)

Para além da nobre moral anti-patriarcalista enunciada pelo cineasta, há clara em Den Muso a metáfora personificada em Ténin: a jovem que, apesar de bela e de origem insigne, não possui voz (e mais uma camada do artifício de Cissé é o fato de Ténin ter perdido a fala devido a um caso de meningite, uma sutil e sofisticada forma de chamar a atenção para o estado da saúde no país, visto que se uma filha de burgueses não consegue imunizar-se, quanto mais a esmagadora maioria da população maliana.) e perece vítima de uma conjuntura que não soube interpretar e portanto lidar com suas sensibilidades e atribulações. Uma linda sinédoque - uma garota por um continente.

Percebe-se, pela opção de Cissé de solidarizar-se, que o cineasta possui um olhar sensível não só para a comunidade que pertence, mas para o ser humano em geral; observa-se uma articulação em sua obra que contempla tanto a cultura e a tradição do povo sobre o qual ele assume, contente, o papel de representar, quanto as tragédias humanas que assombram o mundo; não é preciso ser maliano para compreender o sentimento de uma jovem que precisa lidar não apenas com a rejeição generalizada, mas também com a expectativa de criar uma criança completamente desamparada. Ao mesmo tempo, os conceitos morais, religiosos e sociais acontecem de formas não distintas, mas integradas em suas particularidades à cultura representada. Há, em *"Den Muso"*, a chamada à atenção para com o capacitismo institucional, para as questões de gênero, e, é claro - em um filme africano com elenco inteiramente negro, composto por atores nativos - que há de forma pulsante a conjuntura racial; mas essa articulação ocorre sem que nunca a forma seja tratada meramente como um corolário da temática.

Quando Cissé corta do diagnóstico da gravidez de Ténin, para o rosto angustiado desta, e após para uma grande oração islâmica da qual participam somente homens - uma das muitas intermissões narrativas espalhadas pelo filme – no espaço que existe entre a violência dos cortes, como disse Luiz Carlos Oliveira Jr., existe um reforço dos princípios sociais que regem e ditam o subtexto da situação anterior. Fato, sujeito, contexto. Os muitos *inserts* de cenas que parecem extraídas de forma documental diretamente do cotidiano de Bamako e suas ruas - que trazem consigo um elemento realista - estas funcionam não só como uma escolha estética, mas também como uma proposta didática, de capturar as singularidades do ambiente a qual o drama pertence, materializando um desejo imanente ao cineasta de registrar e instruir sobre seu populário. *"Den Muso"* encontra, assim, irmandade em outros grandes filmes de indulgência etnográfica como *"Barravento"* (Glauber Rocha, 1962) e *"Where is My Friend 's House?"* (Abbas Kiarostami, 1987).



Nas palavras do próprio diretor:

*"Penso simplesmente que, cada vez que se desenvolvem novas coisas, as pessoas têm de fazer um esforço para decodificá-las. Eu sou um criador de imagens; Sinto coisas e encontro uma maneira de encaixá-las nas minhas narrativas. Estas coisas devem ter mais o que oferecer do que eu teria por conta própria. Um filme não necessita de ser comentado, senão corre-se o risco de se suprimir seus aspectos universais."*⁶

De fato, havemos de nos perguntar que tipo de operação seria “comentar” *Den Muso*, pois há muito pouco de lacunar no filme; as posições do diretor sobre seus temas, sejam eles o patriarcado, a concentração de renda, a ineficiência ou a corrupção das máquinas institucionais de seu país, são deixadas transparentes, assim como a sua preocupação em raia os hábitos cotidianos, o vestuário, música, os cabelos, a língua⁷ de seu povo. Como dito por Baecque, Cissé se coloca a questão de como olhar o mundo, e “*com o olhar aberto para um ser que aprende a vida e para um mundo que reconstrói suas cores, suas palavras e seus impulsos, coloca uma pergunta que havíamos esquecido, a pergunta originária, aquela que ele aborda pela simplicidade do olhar.*”⁸ E esse é, mesmo com toda sua carga, um filme notavelmente simples.

À nível de conclusão, gostaríamos de pensar em algumas das cenas que pensamos ser auges de expressividade - os *close-ups* nos rostos; do plano-contraplano austero que penetra nas expressões dos atores durante o embate patrão-funcionário que compõe a cena da demissão, aos enfoques nos personagens quando estes estão ocupados do pensamento, que trazem o relevo e a matiz da pele negra para a primeiríssima dimensão⁹, até o arrebatador o plano final de Tenín, que contrapõe a beleza evidente de seu rosto e o

⁶ Em Baecque, Antoine de. **Cela s'appelle l'aurore**. Em: Cahiers du Cinéma, nº402, p. 26-27, 1987). ⁷ O espectador não-nativo de “*Den Muso*” há de notar a assincronia nas legendas e as falas dos personagens causada pela diferença entre a semântica e etimologia do bambara e as línguas ocidentais com as quais estamos acostumados, o que causa um efeito - à la Straub-Huillet - de ênfase na sonoridade e na enunciação dos diálogos do filme; o que, na nossa opinião, é uma grande riqueza que a obra possui.

⁷ O espectador não-nativo de “*Den Muso*” há de notar a assincronia nas legendas e as falas dos personagens, causada pela diferença entre a semântica e etimologia do bambara e as línguas ocidentais com as quais estamos acostumados, o que causa um efeito - à la Straub-Huillet - de ênfase na sonoridade e na enunciação dos diálogos do filme; o que, na nossa opinião, é uma grande riqueza que a obra possui.

⁸ Ibid. No original: “[...]Cissé, le regard ouvert sur un être qui apprend la vie et sur un monde qui recompose. ses couleurs, ses mots et ses pulsions, pose une question qu’on avait oubliée, la question originelle, celle qu’il approche par la simplicité du regard.” Tradução própria.

⁹ Como Hype Williams nos lembra durante a integralidade de *Belly*, filmar corpos negros é uma operação específica.

com o desespero de sua expressão¹⁰, manifestado nitidamente em seus olhos. Uma só técnica, mas a serviço das mais múltiplas preocupações, o que é reflexo do pensamento dialético de Cissé, que permeia todo o filme. Gostamos de pensá-lo como uma obra marcada por dicotomias, de várias sortes. Entre as cores vibrantes do Mali e seus eventos sinistros; entre (como dito) a sofisticação de sua encenação e a simplicidade de seus meios fílmicos de expressão; entre a maneira que Cissé era claramente alguém apaixonado e que nutria grande respeito pela cultura à qual pertenceu, mas teve como preocupação imediata em seu cinema a denúncia a aspectos dessa mesma cultura. Não que intencionemos transformar este escrito em algo fabular, mas, até a fim de honrarmos este importante (e por demais desconhecido) homem do cinema que nos deixou recentemente, podemos extrair de sua obra a ousadia do precursor, o comprometimento cultural dos não alienados e a assertividade fílmica daqueles que de cinema mais entenderam.



¹⁰ Lembramos de Balázs: “A fisionomia do homem é mais intensa quando este está em silêncio. Mais do que isso, em silêncio, até os objetos e coisas parecem ser desmascaradas e nos olham com olhos abertos. (...) A fisionomia daquele objeto assume uma significância e tensão que parece provocar e incitar o evento seguinte”. BALÁZS, Bela THEORY OF THE FILM. Traduzido do Húngaro por Edith Bone. First Published in Great Britain in MCML I 1 by Dennis Dobson LTD. 12 Park Place, London SW1. Tradução (do inglês) própria.

Curta nota sobre o cinema episódico brasileiro, por Enrico Mancini

Introdução

Esse texto reflete um tema que me inquieta: o cinema episódico brasileiro.

Um filme episódico ou “filme de antologia” é, sumariamente, um filme que se divide em filmes menores e independentes, que em geral tem seus próprios personagens, tramas e cenários, mas que (ao menos em teoria) dialogam entre si e formam um produto final coeso: um longa-metragem episódico.

Cada episódio – como são chamados esses filmes independentes de curta duração – costuma preservar certa autonomia, dirigido por um diretor com equipe particular, podendo ser visto individualmente. Porém, se espera que o espectador assista ao filme episódico completo, com os filmes de cada diretor envolvido sendo vistos em sequência e na ordem proposta – para que o tema desenvolvido pelo filme seja plenamente compreendido.

O filme episódico e a pornochanchada

É claro que no Brasil não é assim que a banda toca.

Antes, vale fazer menção a alguns filmes episódicos brasileiros que extraordinariamente se adequam a essa proposta de transmissão temática coesa, como *Cinco Vezes Favela* (1962), ou *Insônia* (1982). É evidente, porém, que essa coesão – ou a busca por ela – veio através de organizações políticas que participaram das filmagens, o CPC (Centro Popular de Cultura) no primeiro caso, e a Cooperativa Mista Brasileira de Atores e Técnicos (simbolicamente, COMBATE) no segundo.

Na prática, o filme episódico foi abraçado pela pornochanchada. O que formou, na opinião desse singelo autor, um dos ecossistemas cinematográficos mais curiosos que já se viu. Vale lembrar que a pornochanchada se consolidou enquanto “gênero” a partir da influência de filmes episódicos italianos.

É através do cinema erótico popular de estrutura episódica que surgem filmes interessantíssimos. Isso não quer dizer que sejam bons filmes, coisa, aliás, que parece exceção no cinema episódico brasileiro. Porém, é difícil não se intrigar com *As Cariocas* (1966), filme que intercala três diretores de estilos distintos em três gêneros diferentes – Fernando de Barros faz uma

comédia romântica, Walter Hugo Khouri faz um drama, e Roberto Santos faz um pseudo-documentário – todos adaptando três contos de Sérgio Porto.

É importante ter em mente que esses filmes não necessariamente contemplavam o desejo artístico dos envolvidos – antes pelo contrário – mas resolviam uma necessidade essencial e incontornável: pagar as contas fazendo cinema. Como disse o roteirista Leopoldo Serran: “Pra sobreviver na profissão é preciso fazer o que eu faço e não sinto vergonha disso”

Fazer um filme erótico de curta-duração era quase uma carta coringa no Brasil na década de 1970, por seu caráter intercambiável. É como conta John Herbert, que dirigiu o episódio *Cartão de Crédito* a convite de Luís Sérgio Person, que queria fazer um filme episódico chamado *Os Sete Pecados Capitalistas*. O longa-metragem contaria com sete diretores de São Paulo, cada um dirigindo um episódio. O projeto não foi pra frente, e abro aspas para o próprio John Herbert:

“O caso é que o meu filme [Cartão de crédito] estava terminado, com produção minha, meu dinheiro. Eu não queria perder aquele trabalho. Então tive um contato com o Aníbal Massaini [importante produtor], que estava produzindo um filme de episódios. Ele já tinha dois prontos, um do Adriano Stuart, outro do Sílvio de Abreu. Faltava um terceiro”. Então, *Cartão de Crédito* acabou entrando para *Cada um dá o que tem* (1975), filme diferente do inicialmente proposto, tendo que fazer apenas algumas filmagens a mais.

Vale fazer alguns apontamentos finais. O primeiro é notar a centralidade dos produtores na realização desses filmes episódicos, que em geral contratavam diretores para filmarem, coisa que os profissionais faziam justamente como diz a palavra: profissionalmente, isto é, estabelecendo o diretor mais como um técnico de cinema que como a grande mente criadora por trás do filme. O fator “diretor contratado” é relevante porque coloca em questão, inclusive, os diálogos, conciliações, imposições de limites e criação de pontes entre o diretor e o produtor, que é o dono do investimento e que por isso visa o lucro, como é óbvio, enquanto o diretor é que assinaria o filme “artisticamente”.

O segundo e último apontamento visa notificar o óbvio: não explorei a totalidade de expressões dos filmes episódicos brasileiros nesse curto texto. Existem alguns filmes episódicos dirigidos por um único cineasta, como *Adultério à Brasileira* (1969), com três episódios dirigidos por Pedro Carlos

Rovai; ou *Gente Fina É Outra Coisa* (1977), totalmente dirigido por Antônio Calmon, com a particularidade de ter o mesmo personagem como protagonista nos três episódios. E é claro que nem só de pornochanchada viveu o cinema episódico – temos, por exemplo, *Trilogia de Terror* (1968), de José Mojica Marins, Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person. Também parece importante detectar o papel decisivo do filme episódico na gradual transição da pornochanchada para o cinema efetivamente pornográfico no começo da década de 1980. O erótico dá lugar ao explícito, e essa linha começa a ser nuanceada a partir do episódico.

Um profissional que participa desse momento é John Doo, que curiosamente é mais conhecido por sua participação como diretor em filmes episódicos que dialogam cada vez mais com a pornografia (*A noite das Taras*, 1980; *Pornô*, 1981; e *Aqui, Tarados*, 1981) do que por seu trabalho como diretor solo, digamos assim. Dentro da limitação do que vos escreve, desconheço outro cineasta que tenha essa característica.

Esse texto se satisfaz em trazer algumas notas sobre um tema que vem mobilizando a curiosidade de seu ator, sem pretender encerrar a complexidade dos assuntos.

Sem conclusão – quem sabe no próximo episódio

O cinema episódico foi um dos mais interessantes escapes à censura e ao sucateamento, um atalho não só para a expressão cinematográfica, mas uma forma de manter toda uma equipe empregada e vivendo de cinema em terras de produto estrangeiro.

Sem moralismo ou apego a idealismos, são filmes brasileiros. Nosso recurso indecente que dilata a produção a moldes próprios. Cinema *feito*. Não só a primeira verdadeira indústria cinematográfica brasileira, mas o verdadeiro "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça" - talvez "um aluguel pra pagar e uma vontade insaciável de fazer cinema".

Enrico Mancini

A Rede (1953), por Rafael Rodrigues

Junto de Gabriel Figueroa e em meio a produções de filmes excepcionais como *Maria Candelária* (*Maria Candelaria*, 1944) e *Enamorada* (1946), Emilio Fernández popularizou-se especialmente como um exímio mestre do primeiro plano. As faces expressivas de suas personagens, por vezes desenhadas com uma rigorosa iluminação barroca e enquadradas em angulações obtusas cuidadosas, tornaram-se pontos fundamentais de um cinema que tinha a emoção e os sentimentos humanos como um de seus grandes cernes. A aura imaculada emanada pela face de Dolores del Río, a tenacidade, corroborada por um bigode robusto e bem desenhado, de Pedro Armendáriz ou a selvageria impressa no olhar de Maria Félix, registradas com o esmero plástico-composicional quase obsessivo de Figueroa, são sem dúvidas, mais até do que elementos narrativos ou temáticos, pontos altos desse cinema, além de serem alguns dos aspectos que verdadeiramente, de modo mais massivo e potente, transfixam e impregnam a memória daquele que se depara com a filmografia do *metteur en scene* mexicano.



Se, por um lado, a dupla Figueroa-Fernández é responsável por esse inebriante espetáculo de *pathos*, fator de fascinação indiscutível em seu preciso alinhamento dramático-visual, por outro, é ela também o agente causador de uma das maiores fraquezas das décadas iniciais do *corpus* de Fernández. Como apontado por Glauber Rocha, “entre Emilio Fernández e Gabriel Figueroa se estabeleceu um duelo entre a ‘plasticidade’ e a ‘dramaticidade’ do qual muitas vezes Figueroa saiu vencedor, para prejuízo rítmico de alguns filmes”¹. Prejuízo, eu diria, não somente rítmico, mas por vezes narrativo e semântico, como em *A Pérola* (*La Perla*, 1947), em que o preciosismo estético suntuoso, influenciado por um chiaroscuro de caráter iconográfico cristão, convulsiona e exacerba a perspectiva rousseauiana do texto; ou seja, expande o ponto de vista paternalista e superficial do longa que marca o casal protagonista com doses extraordinárias de inocência e pureza, como “bons selvagens” em uma sociedade estereotipicamente corrompida pela maldade e pela ganância, produzindo uma artificialidade

¹ ROCHA, Glauber. “Veia Forte no Cinema Mexicano: Sobre La Cucaracha (Ismael Rodriguez, 1959)”. In: ARAÚJO, Matheus (org.). *Crítica Esparsa* (1957-1965). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 80.

negativa, um achatamento ideológico-semântico, que mina o aprazível mergulho em direção às joias comumente encontradas nas partes mais profundas do oceano de imagens desse cinema. Em termos mais diretos, a plasticidade opulente ignora, por vezes, implicações dramáticas e ideológicas da narrativa em prol de êxtases visuais que nem sempre estão em devido acordo com o todo, desnivelando e enfraquecendo, em diversos momentos, algumas das articulações de sentido utilizadas.

Laureado em Cannes com o prêmio de “melhor filme contado pela imagem”² por um júri composto por nomes como Jean Cocteau e Abel Gance, e, a um só tempo, tratado como uma obra decadente por Rocha, *A Rede* (*La Red*, 1953) é certamente o filme de Fernández que resolve de modo mais brilhante a dicotomia apontada pelo brasileiro, a despeito de ele mesmo não ter percebido. Dessa vez sem Figueroa, mas com Alex Phillips, outro grande fotógrafo e iluminador com tropismo pelo barroco, *A Rede* é uma obra de progressiva absorção do drama pelos finos poros esponjosos da plasticidade até tornarem-se um bloco único e intumescido de desejos e emoções humanas prestes ao transbordamento, um exemplar de depuração, de uma curiosa reiteração daquilo que é essencial - os sentimentos das personagens -, enfim, um longa que torna seus diálogos e seus grandes eventos narrativos cada vez mais rarefeitos em razão do interesse pela pletora de micromovimentos das faces de suas personagens.

O enredo que atravessa essa particular construção, absolutamente simples e direto, pode ser sumariado da seguinte maneira: dois homens cometem um assalto, fogem e se separam. Distante das garras da civilização, um deles, Antonio, passa a subsistir da venda de esponjas às margens de uma praia edênica “com uma mulher cuja beleza justifica, ainda mais do que a polícia, essa busca pela solidão”³, Rossana. Tudo se desenrola relativamente bem para o homem até que, depois de algum tempo, o outro criminoso, José Luis, encontra-os e, apesar de uma forte resistência inicial da mulher em relação à presença deste amigo na residência junto ao casal, um fatídico triângulo amoroso se instaura. Sobre a gradual rarefação dos diálogos e dos grandes eventos narrativos citada no fim do parágrafo anterior, Bazin aponta que no frenético prólogo em que ocorre o assalto, que dura cerca de dois ou três minutos, ocorrem mais coisas que durante todo o resto do filme, como se o irrequieto fogo das explosões e dos disparos do início se amansasse e desse lugar às águas lânguidas de um mar tranquilo. Embora a lógica do que o grande crítico francês afirma realmente seja verdadeira e o longa de fato dilua nas águas do mar a efervescente concentração de ações desse início, é importante salientar que essa desaceleração não se dá de modo linear - ou

² No original: “Prix International du film le mieux raconté par l'image”

³ BAZIN, André. “La Red”. In: *Qu'est-Ce Que Le Cinéma: III Cinéma et Sociologie*. Paris: Éditions Du Cerf, 1961, p.57.

seja, é composta de oscilações absolutamente interessantes, de picos de aceleração justapostos à letargia, como espasmos ocasionais em corpos dormentes - e faz parte de um trajeto dialético primordial percorrido pelo filme entre o visível e o invisível, entre o exterior e o interior das personagens. Vejamos um momento do filme para que isso se torne mais claro:

Estamos justamente no momento da “forte resistência inicial da mulher” em relação à presença do segundo criminoso na moradia à beira-mar. José Luis nota que, apesar do companheirismo de seu confrade, não é exatamente bem-vindo naquele local e aceita se retirar da residência sem um rumo exato. Com isso, ele vaga solitário pela noite até se deparar com uma espécie de *saloon* norte-americano, onde músicos tocam uma branda canção que logo conquista seu interesse. O atendente do bar o percebe e pergunta-lhe o que vai beber. O homem, já acomodado em um assento, responde: “algo forte”. Logo em seguida, um dos indivíduos sentados na mesa dos músicos chama, de bom grado, o criminoso para se sentar com eles e apreciar a música. Já com os novos companheiros, a câmera dá destaque a sua face enquanto olha o violonista dedilhar as cordas do instrumento. Então, corta-se para a face do atendente do bar olhando para a porta e um travelling expressivo em direção a sua face reforça a sensação de surpresa. Uma espécie de xerife entra em cena. O criminoso intimidado o encara e o “xerife” encara-o reciprocamente. O enquadramento da face do criminoso é sugestivo, ele movimenta sua cabeça vagarosamente até metade dela ficar por trás da nuca de um dos musicistas em uma tentativa de camuflagem. O “xerife” adentra o estabelecimento e novamente o plano é do rosto do criminoso, que permanece em sua tentativa de camuflagem, mas dessa vez com metade de sua face sendo tapada pelas próprias bordas do quadro. O agente da lei pede um rum, os músicos cochicham sobre a presença imponente daquele policial e, então, o criminoso busca se desvencilhar discretamente do bar. Do lado de fora, um companheiro do “xerife”, escondido, aponta um revólver nas costas do criminoso, este o agride, rouba sua arma e o executa. O “xerife” ouve os disparos e corre para fora do estabelecimento, enquanto os músicos se levantam assustados. Nesse momento, a montagem sincroniza os sons dos disparos no fora de campo com as faces dos músicos articuladas em sequência⁴. E só então vemos a fumaça, o policial caindo morto e o criminoso baleado.

⁴ Nesse momento das faces articuladas em sequência, Fernández expõe de modo que não reste dúvidas seu enorme interesse particular pelos contornos e linhas da face humana em *A Rede* (1953). Já em 1979, ele realiza o remake de *A Rede*, o famigerado *Erótica* (1979) e, mesmo repetindo grande parte dos enquadramentos do filme de 1953, em *Erótica* ele deixa de reproduzir especificamente esse momento dos tiros sincronizados com as faces uma após a outra. Podemos discutir os motivos que o levou a abandonar essa construção na montagem, mas de qualquer modo isso evidencia que o interesse do diretor em 1979 era outro, não mais o de decifrar ou explorar a face humana. Esse aspecto, dentre outros motivos, explica também a qualidade inferior do filme dos anos 1970.



Esse momento, uma exceção pós-prólogo que reacende em parte a chama do frenesi de ações inicial, combina a atração de Fernández por um certo cinema de gênero tipicamente estadunidense, pautado nas ações exteriores, na evidência do mundo material, com sua vontade inexorável de mapear os sentimentos humanos através da face: o medo, o desejo, a ira, etc. Em outras palavras, um trecho paroxístico do trajeto dialético sobre o qual comentamos anteriormente que sintetiza e imprime de modo notório o embate entre o predomínio das ações exteriores e interiores das personagens na textura da película. Nessa ótica, mesmo que no contexto em questão haja uma certa troca de diálogos e um foco em ações puramente físicas, na autêntica balada de faces existente no interior do bar não se transmite conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. Desse modo, as palavras, em diversos momentos, demonstram-se incapazes de expressar completamente aquilo que precisa ser expresso e o filme articula uma complexa rede comunicativa de rostos capaz de traduzir até mesmo as ações narrativas mais sofisticadas.

Nessa colorida trama de experiências do espírito não mediadas pela racionalidade do verbo, há ainda um momento tão ou até mais reluzente no que se refere ao gesto de Fernández de se utilizar do visível para captar o invisível: a aproximação entre José Luis e Rossana. Neste

trecho, o segundo criminoso já foi integrado novamente à moradia do casal e um desejo recíproco entre ele e a mulher, que parece por vezes insatisfeita com o tratamento de seu marido para com ela⁵, é obstinadamente sugerido. Inicialmente, vemos ela lavar roupas no rio enquanto o segundo criminoso a observa. O enquadramento, que se foca principalmente na face da mulher, elidindo o resto de seu corpo detido na tarefa de esfregar as vestes em um vaivém constante, sugere, em um interessante jogo de insinuações que dialoga diretamente com o experimento original de Kuleshov, um movimento inegavelmente sexual dela para com ele, cujo rosto, mesmo sem grandes alterações expressivas, parece se regozijar a cada movimento dela. Pouco mais a frente, ela saboreia uma água de coco sobre a rede até que tem sua atenção sequestrada pelo homem, suado e com o esbelto tórax à mostra, trabalhando em seu enorme pilão com movimentos tão sexualmente sugestivos quanto os da lavagem da roupa. Neste enredamento escópico, a mulher divide a atenção de seu olhar entre seu cônjuge, o qual sem perceber tece a trama que interliga os 3, e o bem-apegoado amigo, observando este último com um interesse e uma sede tão inocente e pura quanto obstinada e libertina que ela lentamente caminha em direção ao rapaz, oferecendo-o sua fruta como alento ao árduo trabalho. Ele aceita e ela se afasta. É então que o homem, em um evidente desgaste físico e em uma atitude quase selvagem, lambuza-se inteiro com a água da fruta, deixando boa parte do líquido escorrer sobre seu peito. Antonio, próximo de concluir seu trabalho na rede de pesca, surpreende-se com a visão de José Luis segurando nas mãos a fruta dada por Rossana. O sentimento produzido em Antonio com o presenciar dessa cena, em um filme que oferece um enorme inventário de expressões faciais, é tão virulento que o próprio rosto do homem, solitário no plano, torna-se insuficiente para expressar de modo completo aquilo que está em seu interior e, assim, temos uma sobreimpressão das águas do mar, não mais tranquilas e lânguidas, irrompendo-se sobre o preocupado semblante de Antonio.



⁵ Rossana, além de ser agredida por Antonio bêbado, aparece por diversos momentos enquadrada por trás das redes em sua residência, como se realmente estivesse enclausurada, em busca de escapar daquele contexto opressivo e exaustivo.



Como pode ser visto na conclusão dessa sequência, *A Rede* remonta ao mito cristão da criação e do pecado original, com o novo casal que saboreia o fruto proibido, justamente para atingir - em uma construção formal muito mais próxima de um certo cinema soviético dos anos 1920 e 1930, pensando especificamente em momentos de Sergei Eisenstein e Boris Barnet, do que o dos coetâneos ou conterrâneos de Fernández - não uma reflexão sobre a moralidade, mas sim o fulcro das possibilidades e limitações humanas de comunicação, compreensão e expressão. Nesse sentido, se em *A Rede*, Fernández, com uma magnífica harmonia dramático-visual, leva ao ápice o esplêndido teatro da pele que ele já apresentava de modo esparso em outros filmes, dialogando de modo bastante consistente com alguns teóricos do *close up* dos anos 1920, como Epstein, mas fundamentalmente Balázs, ele também, nesse mesmo filme, demonstra as limitações que o *close* e a própria face humana possuem na criação de significados ligados ao interior dos indivíduos. Nesse sentido, se Balázs, em *O Homem Visível* (1923)⁶, dizia que com mais alguns anos de “arte cinematográfica, nossos estudiosos descobrirão que o cinema permitirá a compilação de enciclopédias de expressão facial, movimento e gesto, da mesma forma que existem há muito tempo dicionários para as palavras”⁷ em uma espécie de sonho burguês com o intuito de se encontrar um esperanto das expressões faciais e um “humano internacional”, em *A Rede*, Fernández, mesmo apresentando, através de um único filme, um vasto leque de expressões que poderia de fato compor uma enciclopédia - em especial seu setor que se refere aos rostos em sua dimensão criativa e espontânea, que não refletem algo, mas que introduzem elementos novos: rostos que desejam e que são desejados -, consegue demonstrar de modo prático tanto os entraves das ideias de Balázs quanto o aspecto lacunar do interior humano

⁶ BALÁZS, Béla. “Der Sichtbare Mensch (O Homem Visível) - 1923”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 77-83. ⁷ Ibid., p. 80.

que a própria fisionomia é incapaz de alcançar. Desse modo, neste filme excelso cuja opulência visual trabalha quase ininterruptamente em conformidade com o todo, Fernández e Phillips burilam o vínculo que o Índio já possuía com o primeiro plano e compreendem, mesmo oferecendo maior destaque à imagem, o valor e a importância particular do verbo, do gesto e, em última instância, daquilo que se perde entre os dois, daquilo que é misterioso, daquilo que é, simultaneamente, imaterial e inefável no interior do ser humano.

Por Rafael Rodrigues

John Ford ou les bons sentiments

Alain Ferrari

"De quoi avons-nous besoin plus que de sympathie?" (Charles Dickens.)

On a coutume de dire que John Ford ne sait pas terminer un film; le dénouement de chacun de ses ouvrages est en effet, sinon arbitraire, du moins inattendu. John Ford ressemble trop, pour certains, à ces mauvais romanciers qui, loin de créer des êtres de chair et de sang, s'en tiennent le plus souvent à la simple description de personnages bons et méchants. La paresse, qui a présidé à leur naissance, contribue de même à la superficialité de leur comportement. Nombreux donc sont les films de John Ford où de noires créatures deviennent pures par grand enchantement et magie, tel John Carradine dans *Prisoner of Shark Island*. Ceux parmi les spectateurs qui rient de ces dénouements ont pour une large part notre approbation puisqu'il est effectivement bien rare que nous ayons observé autour de nous des êtres aussi étranges. Mais si les dénouements des films fordien sont souvent faux, il ne faut pas craindre non plus d'ajouter que construire dramatiquement une histoire avec un début, un milieu et une fin, est un art à John Ford inconnu. Tous ses films, à quelques exceptions près, souffrent d'un manque de tension dû au fait que les séquences s'enchaînent de façon décousue sans raison évidente ou péremptoire.

Ce défaut qui, pour beaucoup, touche de près au ridicule et sur lequel, je pense, mes lecteurs tomberont facilement d'accord, nous aidera à essayer de comprendre le "secret de la prune" de notre auteur -- secret qui, malgré tout, mérite peut-être bien d'être percé.

Ici, il est temps pour moi de faire un aveu au lecteur. Loin de me juger capable d'entreprendre un tel travail avec le secours de mes seules forces, je préfère continuer ma route avec un compagnon. Dans la voie périlleuse où je viens de m'engager, un garant ne me semble pas le moins du monde superflu, surtout s'il s'agit d'un grand nom de la littérature universelle. Sans faire plus longtemps patienter le lecteur, je lui demande encore son pardon pour le contraindre à accepter tout de suite un rapprochement que je me charge de vérifier seulement plus loin. En bref, je veux comparer l'œuvre de John Ford à celle du romancier anglais Charles Dickens (je signale à ce propos l'étude d'Einstein "Griffith, Dickens and the film today" in *Film Form*).

J'avancerai un premier et timide argument: ce manque de construction dramatique existe aussi chez Dickens, où il est dû aux exigences des parutions par feuilletons. N'y a-t-il pas une curieuse analogie entre le feuilleton et un genre particulièrement prisé par Ford: la biographie? Même lorsque Ford ne tourne pas une biographie, l'esthétique qu'il choisit se rattache toujours à celle de la biographie, comme si la fin de l'art consistait à recréer sur l'écran le décousu de la vie quotidienne. Mais nous reviendrons là-dessus; ajoutons seulement que le choix de cette esthétique correspond, chez Dickens comme chez Ford, à leur désir commun de toucher le plus vaste public.

Deuxième argument: on a toujours pris Charles Dickens pour un farouche individualiste, confondant sans doute la violence de son génie avec ce qu'il désirait exprimer. Ceux qui ont propagé l'image d'un Dickens tourné vers lui-même et soucieux uniquement d'exhiber une sensibilité trop féminine à leur goût sont ceux-là même qui l'ont converti en un romancier pour enfants. Or, John Ford est, de manière curieuse, victime du même malentendu. Ses propres admirateurs se sont appuyés sur des films comme *How Green Was My Valley* et *Quiet Man* pour faire de lui un chantre du subjectif, projet particulièrement absurde puisqu'il s'applique à un cinéaste dont les efforts ont principalement tendu au contraire à souligner la futilité des regrets, des amertumes, de la vengeance, la vanité en général de toute révolte, préconisant en revanche une sage acceptation des limites de l'individu.

Lorsqu'on examine de plus près en quoi consiste le talent propre à ces deux auteurs, on est frappé de constater à quel point ils excellent dans la peinture des scènes de groupe. On trouve chez eux du brio et de l'exaltation chaque fois qu'ils abordent une description du comportement social des individus. Les scènes à un, deux ou trois personnages, d'ailleurs fort rares, ne sont tout à fait réussies que dans leurs ouvrages tardifs, quand ils eurent acquis une manière plus intime et profonde. Leur génie descriptif, soucieux seulement de l'extérieur, se manifeste d'abord dans la récréation d'un bal de province ou d'une garden-party littéraire ("Mr Pickwick") et dans le récit de l'arrivée à bord d'un patrouilleur d'un jeune grandin parfumé (Submarine Patrol). Les exemples abondent de cette caractéristique de leur talent; une place de choix est réservée par eux à la minutieuse description des campagnes électorales à tel point qu'on peut voir sans exagération dans les pages où Dickens promène Mr Pickwick à travers les élections d'une petite ville provinciale le modèle qui servit à John Ford pour *Last Hurrah* ou *Sun Shines Bright*.

Ce qu'on a pris jusqu'à présent pour du subjectivisme, c'est peut-être la tendresse, et parfois la pitié, que ces deux artistes affectent pour leurs personnages, de préférence pour ceux qui ont été exclus du monde social. Les bandits et les traîtres ont, chez l'un comme chez l'autre, le même caractère fabriqué, visant au terrible et au pitoyable par les moyens les plus simplistes. Leur talent est plus sûr lorsqu'il s'exerce sur un autre type de personnages: ceux qu'une société puritaine haï a rejetés de façon sournoise. Leur talent se nomme ici l'humour, et c'est bien la même ironie, faite de colère et de santé, qui crée là Mr Micawber dans "David Copperfield" et ici le docteur Boone dans *Stagecoach*. L'humour est d'une espèce particulière: c'est le rire près des larmes. Nos auteurs rient, l'un de ce grand buveur de punch, l'autre de cet ivrogne incorrigible, mais leur rire s'attendrit devant les innombrables infirmes dont leur œuvre est remplie. Un goût commun pour peindre des accidents fort graves, risquant d'exclure pour toujours un être de la société des vivants, joint au même sens aigu de l'imprévu des catastrophes, est symptomatique d'œuvres qui prétendent décrire les sentiments les plus variés, mais qui en fait n'en étudient profondément qu'un seul: la peur d'être inutile. L'amour, la jalousie, le renoncement, s'ils sont effleurés parfois avec poésie (Gloria Stuart, dans *Prisoner of Shark Island*), n'atteignent jamais chez eux de véritable ampleur.

Ainsi un même modèle de société a créé, dans l'univers de Dickens, puis dans celui du cinéaste américain, la même psychose de l'unitilité. Ce que le héros fordien redoute

par dessus tout, ce ne sont pas les mystères dont le monde regorge, ce n'est pas même d'affronter ce système supérieur qu'est la vie, c'est d'être un inutile dans la société des hommes. L'inutilité est l'affreuse prison intérieure où Doc Holliday (*My Darling Clementine*), Smitty (*Long Voyage Home*) et Spig (*Wings of Eagles*) se sentent enfermés, pieds et poings liés; cette force d'inertie les pousse peu à peu vers le vide où ils manquent rarement de tomber, comme des poids morts. La puissance étrange de ce thème est telle qu'il se ramifie chez John Ford en des variations d'une extrême richesse. Comme je l'ai dit plus haut, cet humour, qui le rapproche encore de Dickens, s'attaque surtout aux ivrognes et aux vieillards; mais un des meilleurs exemples en est aussi le savoureux personnage de Dan Dailey dans *When Willie Comes Marching Home*. De ce thème découle celui, très voisin, de la rééducation (*Wings of Eagles* a, de ce point de vue, de nombreuses analogies avec le "Mugby Junction" de Dickens); il sauve de l'ennui un film aussi médiocre que *Mogambo*; donne une valeur à ce reportage sur le base-ball qu'est *Flashing Spikes* (film T.V.); mais gâche un scénario aussi prometteur que celui de *Prisoner of Shark Island* qui, après un début en tous points prometteur que celui de *Prisoner of Shark Island* qui, après un début en tous points saisissant évoquant l'assassinat de Lincoln, se poursuit par l'atroce vision d'un emprisonnement infernal (les gros plans de Carradine, éclairés par Bert Glennon, sont superbes) pour s'achever avec quelque platitude sur le rachat du prisonnier médecin au cours d'une épidémie de fièvre jaune; bref, il semble bien être ce fameux "secret de la prune" que nous promettions tout à l'heure de découvrir.

C'est en effet sous cet angle particulier que John Ford envisage la question du racisme. Ici, j'ouvre une parenthèse. Un autre point commun avec Dickens, c'est la rigoureuse honnêteté avec laquelle il approche le problème. On se souvient que Dickens, après avoir créé la figure du juif Fagin de "Oliver Twist", s'écria: "Je dois écrire maintenant un livre dont le personnage central soit un Juif fort sympathique!" Il semble de même que Ford se soit fait un point d'honneur à donner au même acteur noir les deux rôles antithétiques du Sergent Rutledge et du redoutable chef indien de *Two Rode Together*. Ce que nous avons dit de l'inutilité nous fera mieux comprendre pourquoi John Ford traite surtout du racisme à travers le thème des captives. Deux de ses films, parmi les plus beaux, sont construits sur ce thème. ce sont *Searchers* et *Two Rode Together*.

Ces deux films sont pleins de revirements inattendus que nous avons signalés au début de cet article. Mais ils sont de nature plus subtile. Nathalie Wood reviendra-t-elle chez les siens? Linda Cristal s'accoutumera-t-elle à la vie des colons? Cette question dégage ici une même angoisse très prenante due, en partie, au manque de nerfs du scénario, ou plutôt cette angoisse est le scénario même. Les coups de théâtre s'enchaînent à l'infini de la même façon que ces échos de tonnerre observés les soirs d'orage en montagne: ainsi, l'admirable apparition, dans *Two Rode*, de la vieille femme captive des Indiens. Pourquoi donc ces hésitations? Pourquoi ce manque apparent de jugement de l'auteur? Uniquement pour ceci: l'important, aux yeux de Ford, est d'appartenir à un ensemble. Il ne critique pas la vie si dure des femmes indiennes, il la pose comme un fait. Si donc Linda Cristal préfère retourner vers cette société primitive, c'est qu'elle y a une place, si difficile soit-elle à tenir. Et si, quelques instants plus tard, elle a tendance à vouloir faire partie de la colonie, ce n'est pas parce que Ford accorde

à cette société plus de crédit qu'à la première, mais parce que son héroïne voit à ce moment cette société à travers Stewart, qui se montre bon pour elle. Que cette affection vienne à s'atténuer ou à disparaître, la jeune fille affolée, brutalement replacée en face de l'horrible sentiment d'exclusion, s'enfuira vers le camp indien. Une deuxième parenthèse: Il est curieux de constater à quel point Dickens et Ford, par ailleurs si portés à la tendresse, usent ici, et uniquement ici, pour donner à leur propos la force nécessaire, d'une extrême cruauté. La scène où la jeune blanche reconnaît son frère au moment précis où les colons s'apprêtent à le lyncher est de toute beauté (même âpreté dans le procès du *Sergeant Rutledge*). Dickens est aussi friand de ces quiproquos qui prouvent par leur violence la vanité de la section puritaine.

On comprend, d'après tout cela, quelle couleur Ford a conférée à des genres aussi précis que le western et la biographie moralisante. La beauté de l'aventure ne le passionne guère. S'il traite une histoire comme celle de *Drums Along the Mohawk* sous l'angle du cauchemar (ce film se compose en effet autour d'une peur physique et irraisonnée des Indiens éprouvée par Claudette Colbert), c'est qu'il est surtout sensible à la précarité de l'existence. Dickens fut sans aucun doute le premier à introduire dans la littérature ce thème propre aux classes moyennes; Ford lui donnera, après Chaplin, ses lettres de noblesse cinématographiques. On peut d'ailleurs s'étonner du fait qu'un thème aussi prosaïque atteigne chez eux cette puissance explosive. Le fait est là: la défense des intérêts personnels est, pour nos deux auteurs, le signe suprême de l'affirmation de l'individu: Nous voici donc plus loin que jamais d'un individualisme mal entendu: leurs personnages ne sont pas des égotistes, ce sont de merveilleux égoïstes qui, tel Spencer Tracy dans *Last Hurrah*, s'efforcent en souriant de concilier au mieux leurs intérêts propres avec des buts lointains, buts qui sont ceux évidemment de la démocratie américaine, comme elle se rêve. Inutile de dire que, lorsque le choix se fait pressant entre ces intérêts et les valeurs spirituelles, ce type d'hommes préfère poursuivre la lutte pour la victoire de ce qu'ils jugent sacré. Ils n'hésitent pas alors à jeter dans la balance tout leur modeste avoir avec un courage et une honnêteté qui, une fois de plus, tendraient à prouver que les bons films peuvent être faits avec de bons sentiments, puisque les meilleurs de Ford se calquent sur ce modèle: *Sun Shines Bright*, *Last Hurrah*, *Two Rode Together*, et *Gideon of Scotland Yard*. Ainsi survit étrangement dans l'oeuvre du cinéaste américain issu d'Irlande un petit bonhomme façonné par le génie de Charles Dickens et qui se nomme Mr Pickwick. La mort de S. Tracy dans *Last Hurrah*, le masque tragique de la bonté offert par le visage de Charles Winninger dans *Sun Shines*, le détachement de J. Steward disant, dans les dernières images de *Two Rode*: "J'ai trouvé mieux que 10%" tout cela perpétue le sens idéal que Dickens, avant Ford, attribua à une démocratie fondée sur l'exercice des vertus chrétiennes.

Peut-être avons-nous réussi, au terme de cet article, à percer le "secret de la prune" de notre auteur; c'est le secret d'un artiste qui voit le monde avec des yeux d'enfant dans un temps où précisément les valeurs de l'enfance prennent une importance chaque jour plus haute, au détriment parfois des valeurs de l'âge mûr.

John Ford ou os bons sentimentos

Tradução por Gabriel dos Anjos

"Do que é que precisamos mais do que simpatia?" - Charles Dickens

Apresentação do tradutor

Alain Ferrari propõe um sóbrio panorama dos pilares temáticos da filmografia de John Ford, percorrendo sobre as maneiras como ele aborda seus temas de maneira frontal, mas ainda assim nuançada. É ele que, neste artigo comparado ao gigante da literatura Charles Dickens, consegue aflorar as particularidades mais profundas de um personagem e de uma narrativa enquanto mantém-se alinhado com o público de massa. As coincidências entre a obra dos dois são apontadas, no texto, não só pelas suas abordagens e processos semelhantes, mas também pelos errôneos julgamentos que suas artes sofriam durante suas respectivas épocas de produção e circulação. Ferrari aprofunda-se, então, no segredo de seus filmes, a essência que os torna tão singulares, mas ainda assim universais.

Tem-se o costume de dizer que John Ford não sabia terminar um filme; a conclusão de cada uma de suas obras é, de fato, senão arbitrária, ao menos inesperada. John Ford lembra demais, para alguns, esses romancistas ruins que, longe de criarem seres de carne e de sangue, atém-se mais frequentemente à mais simples descrição dos personagens bons e perversos. A preguiça, que presidiu seus nascimentos, contribui da mesma forma à superficialidade de seus comportamentos. Numerosos então são os filmes de John Ford onde criaturas escuras se tornam puras por grande encantamento e magia, como John Carradine em *The Prisoner of Shark Island*. Aqueles dentre os espectadores que riem dessas conclusões possuem por grande parte nossa aprovação, uma vez que é bem raro que observemos ao nosso redor seres tão estranhos quanto. Mas se as conclusões dos filmes 'fordianos' são frequentemente falsas, não é mais necessário ter receio de acrescentar que construir dramaticamente uma história com um começo, um meio e um fim, é uma arte desconhecida à John Ford. Todos os seus filmes, salvo certas exceções, sofrem de uma falta de tensão que se deve ao fato de que suas sequências se encadeiam de maneira desconexa, sem razão evidente ou peremptória.

Esse defeito que, por muito, chega quase ao ridículo e sobre aquele, eu penso, e meus leitores concordarão, nos ajudará a tentar compreender o "secret de la prune"¹ de nosso autor – segredo que, apesar de tudo, provavelmente merece ser penetrado.

Aqui, é hora de fazer uma confissão ao leitor. Longe de me julgar capaz de implementar um trabalho como esse com o socorro de minhas próprias forças, eu prefiro continuar a minha rota com um companheiro. Na via perigosa com a qual

¹ Expressão do idioma francês que categoriza algo precioso e mantido em segredo.

acabei de me comprometer, um garante não me parece nem um pouco supérfluo, ainda mais se ele se trata de um grande nome da literatura universal. Sem fazer o leitor esperar mais, eu ainda peço o seu perdão por coagi-lo a aceitar imediatamente uma aproximação que eu me encarrego de verificar somente mais adiante. Em suma, eu quero comparar a obra de John Ford à do romancista inglês Charles Dickens (indico, à propósito, o estudo de Eisenstein “Griffith, Dickens and the film today” em a Forma do Filme).

Eu adiantarei um primeiro e tímido argumento: essa falta de construção dramática existe também em Dickens, onde ela se deve às exigências das publicações nos folhetins. Não haveria uma curiosa analogia entre o folhetim e o gênero particularmente tomado por Ford: a biografia? Mesmo quando Ford não grava uma biografia, a estética que ele escolhe sempre se relaciona à da biografia, como se a finalidade da arte consistisse em recriar na tela a incoerência da vida cotidiana. Mas nós retornaremos nisto, adicionando apenas que a escolha dessa estética corresponde, tanto em Dickens quanto em Ford, a seus desejos comuns de tocar o público mais vasto.

Segundo argumento: Charles Dickens sempre foi tomado por um feroz individualista, sem dúvidas confundindo a violência de seu gênio com o que ele desejava expressar. Aqueles que propagaram a imagem de um Dickens egoísta e preocupado em exibir uma sensibilidade muito feminina para eles conveniente são os mesmos que o converteram em um romancista para crianças. Contudo, John Ford é, de maneira curiosa, vítima do mesmo mal-entendido. Seus próprios admiradores se apoiam em filmes como *How Green Was My Valley* e *Quiet Man* para fazer dele o chantre²² do subjetivo, projeto particularmente absurdo uma vez que ele se aplica a um cineasta do qual os esforços tenderam principalmente contra sublinhar a futilidade dos lamentos, das amarguras, da vingança, a vaidade geral de toda revolta, preconizando em contrapartida uma sábia aceitação dos limites do indivíduo.

Uma vez que examinamos mais de perto em que consiste o talento próprio a esses dois autores, nos impressionamos ao constatar a que ponto eles são excelentes na representação de cenas de grupo. Nós encontramos neles o brio e a exaltação cada vez que eles abordam uma descrição do comportamento social dos indivíduos. As cenas com um, dois ou três personagens, bem raras aliás, não foram completamente bem-sucedidas até suas obras mais tardias, quando eles obtiveram um modo mais íntimo e profundo. Seus gênios descritivos, conscientes somente do exterior, se manifestam à princípio na recriação de um baile provinciano ou de uma garden-party literária (Mr. Pickwick) e no relato da chegada a bordo do patrulheiro de um jovem dândi perfumado (*Submarine Patrol*). Os exemplos reforçam essa característica de seus talentos, uma posição de destaque é reservada por eles à minuciosa descrição das campanhas eleitorais a tal ponto que nós podemos ver sem exageros nas páginas de Dickens, onde vagueia Mr. Pickwick pelas eleições de uma pequena cidade provinciana, o modelo que serviu a John Ford para *Last Hurrah* ou *Sun Shines Bright*.

² Eclesiástico encarregado da direção dos coros nas igrejas e capelas.

O que tomamos até o presente por subjetivismo, pode ser que seja a ternura, e certas vezes a piedade, que esses dois artistas atribuem a seus personagens, de preferência para aqueles que foram excluídos do mundo social. Os bandidos e os traidores possuem, tanto em um quanto em outro, a mesma característica fabricada, visando o terrível e o desprezível pelos meios mais simplistas. Seus talentos são mais seguros uma vez que eles se exercem sobre um outro tipo de personagens: aqueles que uma sociedade puritana detesta e rejeita de maneira maliciosa. Seus talentos designam também o humor, e é a mesma ironia, feita de raiva e de saúde, que lá cria Mr. Micawber em "David Copperfield" e aqui cria Dr. Boone em *Stagecoach*. O humor é de uma espécie particular: é a risada próxima às lágrimas. Nossos autores riem, um desse grande bebedor de ponche, o outro desse bêbado incorrigível, mas suas risadas se enternecem diante dos inumeráveis enfermos dos quais suas obras estão repletas. Um gosto comum por retratar acidentes graves, arriscando excluir para sempre um ser da sociedade dos vivos, junto ao mesmo sentido acentuado do imprevisto das catástrofes, é sintomático das obras que pretendem descrever os sentimentos mais variados, mas que de fato estudam profundamente um só: o medo de ser inútil. O amor, a inveja, a renúncia, se eles são aflorados certas vezes com a poesia (Gloria Stuart, em *Prisoner of Shark Island*), não alcançam neles uma amplitude verídica.

Assim um mesmo modelo de sociedade criou, no universo de Dickens, depois no do cineasta americano, a mesma psicose da inutilidade. O que os heróis "fordianos" temem sobretudo não são os mistérios dos quais o mundo está cheio, nem mesmo de afrontar esse sistema superior que é a vida, é de ser inútil em uma sociedade de homens. A inutilidade é a terrível prisão interior onde Doc Holliday (*My Darling Clementine*), Smitty (*Long Voyage Home*) e Spig (*Wings of Eagles*) se sentem aprisionados, de pés e punhos atados; essa força de inércia os empurra pouco a pouco ao vazio onde eles raramente não falham em cair, como pesos mortos. O poder estranho desse tema é tamanho que ele se ramifica em John Ford com variações de uma riqueza extrema. Como eu disse mais acima, esse humor, que o aproxima de Dickens, ataca principalmente os bêbados e os velhos; mas um dos melhores exemplos é também o saboroso personagem de Dan Dailey em *When Willie Comes Marching Home*. Deste tema deriva outro, muito vizinho, o da reeducação (*Wings of Eagles* possui, desse ponto de vista, numerosas analogias com *Mugby Junction* de Dickens); ele salva do tédio um filme tão medíocre quanto *Mogambo*, dá valor a uma reportagem sobre o baseball que é *Flashing Spikes* (TV); mas desperdiça um roteiro tão promissor quanto o de *Prisoner of Shark Island* que, após um começo impressionante evocando o assassinato de Lincoln, é seguido da atroz visão de um aprisionamento infernal (os grandes planos de Carradine, iluminados por Bert Glennon, são excelentes) para finalizar com alguma trivialidade sobre o resgate do prisioneiro médico durante uma epidemia de febre amarela; breve, parece muito ser esse famoso "secret de la prunelle" que nós prometíamos descobrir há pouco.



É efetivamente sob esse ângulo particular que John Ford considera a questão do racismo. Aqui, abro um parêntese. Um outro ponto comum com Dickens, é a rigorosa honestidade com a qual ele aproxima-se do problema. Lembramos que Dickens, depois de ter criado a figura do judeu Fagin de *Oliver Twist*, clamou: “Eu devo escrever agora um livro no qual o personagem central seja um judeu forte e simpático!”. Parece igualmente que foi uma questão de honra à John Ford dar ao mesmo ator negro os dois papéis antitéticos de *Sergent Rutledge* e do formidável chefe indígena de *Two Rode Together*. O que foi dito da inutilidade nos fará compreender melhor por que John Ford trata sobretudo do racismo através do tema das cativas. Dois dos seus filmes, dentre os mais belos, são construídos sobre esse tema: eles são *Searchers* e *Two Rode Together*.



Esses dois filmes são cheios de reviravoltas inesperadas que foram denunciadas no começo desse artigo. Mas eles são de natureza mais sutil. Nathalie Wood voltará para casa? Linda Cristal se acostumará à vida dos colonos? Essa questão identifica aqui uma mesma angústia envolvente devido, em parte, à falta de nervos do roteiro, ou talvez o próprio roteiro seja essa angústia. As viradas se encadeiam ao infinito da mesma maneira que os ecos de trovões observados em noites de tempestade em montanhas: tal é a admirável aparição, em *Two Rode*, da velha mulher prisioneira dos indígenas. Então por que essas hesitações? Por que essa aparente falta de julgamento do autor? Unicamente por isto: o importante, aos olhos de Ford, é pertencer a um conjunto. Ele não critica a vida dura das mulheres indígenas, ele a coloca como um fato. Então, se Linda Cristal prefere retornar à essa sociedade primitiva, é porque nela ela tem lugar, o quão difícil seja para ela tê-lo. E se, alguns instantes mais tarde, ela tenda a querer fazer parte da colônia, não é porque Ford cede à essa sociedade mais crédito que à primeira, mas porque sua heroína, a esse momento, vê essa sociedade por meio de Stewart, que se mostra bom para ela. Essa afeição vem a se atenuar ou a desaparecer, a jovem menina aterrorizada, brutalmente recolocada face ao horrível sentimento de exclusão, e ela foge em direção ao acampamento indígena. Um segundo parêntese: é curioso constatar a que ponto Dickens e Ford, aliás trazidos à ternura, usam aqui, e unicamente aqui, para dar a seu propósito a força necessária, de uma crueldade extrema. A cena em que a jovem branca reconhece seu irmão no momento exato em que os colonos se preparam para o linchar é de todo bela (preparada igualmente no julgamento de *Sergeant Rutledge*). Dickens é também afeiçoado desses quiproquós que provam por suas violências a vaidade da seção puritana.

Nós compreendemos, de acordo com tudo isso, que tom Ford concedeu a gêneros tão específicos quanto o western e a biografia moralizante. A beleza da aventura dificilmente não o fascina. Se ele trata uma história como a de *Drums Along the Mohawk* sob o ângulo do pesadelo (este filme de fato se compõe ao redor de um medo físico e irracional dos indígenas sentido por Claudette Colbert), é porque ele é sobretudo sensível à precariedade da existência. Dickens foi sem nenhuma dúvida o primeiro a introduzir na literatura este tema próprio às classes médias; Ford o dará, após Chaplin, seus traços de nobreza cinematográfica. Ademais, nós podemos nos surpreender com o fato de que um tema tão prosaico com ele alcance esse poder explosivo. O fato é: a defesa dos interesses pessoais é, para os nossos dois autores, o gesto supremo da afirmação do indivíduo. Nós vemos, assim, mais longe do que nunca um individualismo mal-entendido: seus personagens não são egocêntricos, são egocêntricos maravilhosos que, tal como Spencer Tracy em *Last Hurrah*, esforçam-se enquanto sorriem por conciliar da melhor maneira seus interesses próprios com fins remotos, fins esses que são evidentemente a democracia americana, como ela sonha de si. Inútil dizer que, quando a escolha se faz urgente entre esses interesses e seus valores espirituais, esse tipo de homens prefere seguir lutando pela vitória destes que eles julgam sagrados. Eles não hesitam a colocar na balança todas as suas modestas posses com uma coragem e uma honestidade que, uma vez mais, tenderiam a provar que os bons filmes podem ser feitos com os bons sentimentos, já que os melhores de Ford são calcados sobre esse modelo: *Sun Shines Bright*, *Last Hurrah*, *Two Rode Together* e *Gideon of Scotland Yard*. Assim sobrevive estranhamente na obra do

cinéasta americano descendente da Irlanda um pequeno homem moldado pelo gênio de Charles Dickens e que se chama Mr. Pickwick. A morte de S. Tracy em *Last Hurrah*, a máscara trágica da bondade oferecida pelo semblante de Charles Winninger em *Sun Shines*, o desprendimento de J. Stewart dizendo, nas últimas imagens de *Two Rode*: “Eu achei melhor que 10%”. Tudo isso perpetua a acepção ideal que Dickens, antes de Ford, atribuiu a uma democracia fundada sobre o exercício das virtudes cristãs.

Pode ser que tenhamos conseguido, após esse artigo, perfurar o "secret de la prunelle" do nosso autor; é o segredo de um artista que vê o mundo com olhos de criança em um tempo em que precisamente os valores da infância tomam uma importância cada dia mais alta, por vezes em detrimento dos valores da idade madura.

Présence du Cinéma, ed. 21, março de 1965, pp. 7

