

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: O DOCUMENTÁRIO EM MARCHA – CONTURBADOS ANOS
30 NA AMÉRICA DO NEW DEAL
COM O APOIO DA FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA PARA O DESENVOLVIMENTO E A
COLABORAÇÃO ESPECIAL DO DEPARTAMENTO DE CINEMA DO MOMA
21 de outubro de 2023

PROGRAMA “THE PLOW: PROPAGANDISTAS DE TODO O MUNDO, UNI-VOS [REcriação]”

A COLOUR BOX / 1935

de Len Lye

Realização: Len Lye / *Música:* “La Belle Créole”, por Don Baretto e a sua orquestra cubana / *Produção:* John Grierson para a GPO Film Unit (Londres) / *Cópia:* 16 mm, a cores (Dufay-colour), sem diálogos / *Duração:* 3 minutos / *Estreia Mundial:* 6 de Setembro de 1935 / *Primeira exibição na Cinemateca:* 15 de Setembro de 2007, História Permanente do Cinema – Programa Len Lye.

THE FACE OF BRITAIN / 1935

de Paul Rotha

Realização: Paul Rotha / *Produção:* Gaumont-British Instructional, Central Electricity Board (patrocinador) / *Cópia:* 35 mm, a preto e branco, falado em inglês (narração) com legendagem electrónica em português / *Duração:* 19 minutos / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

TRIUMPH DES WILLENS / 1934 [Primeira Bobina]
(O Triunfo da Vontade)

de Leni Riefenstahl

Realização: Leni Riefenstahl / *Argumento:* Leni Riefenstahl, Walter Ruttmann, Eberhard Taubert / *Direcção de Fotografia:* Sepp Allgeier, Karl Attenberger e Werner Bohne / *Cópia:* 35 mm, a preto e branco, legendada em português com legendagem electrónica em inglês / *Produção:* NSDAR (Partido dos Trabalhadores do Nacional Socialismo Alemão) / *Direcção Técnica:* Walter Traut / *Supervisão Arquitectónica:* Albert Spehr / *Direcção Musical:* Herbert Windt / *Música:* Herbert Windt e excertos de Wagner (Prelúdio da ópera “Os Mestres Cantores”, “Idílio de Siegfried” da ópera “Siegfried”), e de canções e hinos nazis (“Horst Wessel” “Ich hatte ein Komrad”) / *Montagem:* Leni Riefenstahl / *Discursos ou Intervenções (por ordem de aparição):* Rudolph Hess, Wagner, Rosenberg, Dietrich, Todt, Reinhardt, Dorré, Streicher, Ley, Frank, Goebbels, Hierl, Von Schirach e Adolph Hitler / *Duração da Primeira Bobina:* 17 minutos (de um total de 140 minutos) / *Estreia Mundial:* 28 de Março de 1935, Alemanha / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Última exibição na Cinemateca:* 29 de Dezembro de 2012, integrado no ciclo “O Primeiro Século do Cinema”.

THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS / 1936

de Pare Lorentz

Realização e Argumento: Pare Lorentz / *Direcção de Fotografia:* Leo Hurwitz, Paul Strand, Ralph Steiner e Paul Ivano / *Música:* Virgil Thomson / *Som:* Joseph Kane / *Montagem:* Leo Zochling / *Narrador:* Thomas Chalmers / *Cópia:* 35 mm, a preto e branco, falado em inglês (narração), com legendagem electrónica em português / *Duração:* 28 minutos / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira apresentação na Cinemateca.*

Duração aproximada da projecção: 67 minutos.

Sessão com apresentação por Tom Hurwitz.

Desafiado pelo recém-criado Museum of Modern Art Film Library para organizar uma primeira sessão pública de **The Plow That Broke the Plains**, poema visual e sonoro que comoveu Franklin D. Roosevelt, sobre as tempestades de poeira que assolaram alguns estados americanos, acentuando a crise na região, Pare Lorentz aceitou a ideia, sabendo que tinha de acompanhar o seu filme de outros títulos provenientes de diferentes latitudes geográficas, num evento que envolvesse embaixadas de vários países. O resultado foi a sessão que agora se apresenta, reconstituída (quase) na íntegra (fica a faltar, nesta sessão, o filme ucraniano **Harvest Festival**, de 1935, mostrado a seguir a **A Colour Box**, e o filme francês **MIDI**, Jean Dréville, exibido imediatamente antes de **The Plow That Broke the Plains**, com este último colocado estrategicamente no fim), a mesma que mostrou ao mundo um clássico deste período, no dia 10 de maio de 1936, num grande salão de baile do Mayflower Hotel. Na plateia estavam membros da equipa da Casa Branca, do corpo diplomático e do Supremo Tribunal.

Os filmes foram escolhidos em estreita articulação com Lorentz, defendidos como o paradigma daquilo que estava a ser desenvolvido no campo do documentário, por exemplo, denunciando uma ligação à grande escola do cinema britânico, nas figuras de Paul Rotha e Len Lye. A escolha mais polémica – que motivou alguns abandonos de sala – recaiu sobre a passagem da primeira bobina de **Triumph des Willens**, o filme de propaganda nazi realizado por Leni Riefenstahl: “Com o batalhão do Serviço de Trabalho do Reich (...) a cantar ‘o objetivo é nosso’, grande bobina”, referiu Lorentz em entrevista televisiva concedida a Elwy Yost.

Talvez o aspecto mais interessante nesta sessão, agora recriada, à laia de uma cápsula do tempo oferecida aos espectadores contemporâneos, se prenda com duas ideias-força: por um lado, ao nível da forma, a ideia de propaganda e, por outro, ao nível do fundo, a ideia (ou o lugar da) paisagem. A escolha recair sobre um filme da GPO Unit, chefiada por John Grierson, célebre por ter utilizado pela primeira vez o termo “documentário” numa crítica a **Moana** (1926) de Robert J. Flaherty, permite-nos desvelar um elo entre o projecto documental britânico e o projecto documental americano, dois movimentos, em parte, subsidiados pelos respectivos governos, ao passo que o próprio regime nacional-socialista também recorre ao cinema – à “boa propaganda”, para citar Lorentz, de Riefenstahl – como ferramenta de mobilização ideológica, mas, desta feita, não identificando problemas, e/ou avançando com soluções, uma vez que é Hitler e a iconografia nazi a ocuparem lugar de destaque (o arianismo como expressão *folk* e, aos olhos de hoje [?], vagamente homoerótica, por força dos retratos dos homens fardados ou, semi-despidos, a exibirem os músculos e a sua “vitalidade”). O líder transcendental no filme de Pare Lorentz é a paisagem (já é assim em **Our Daily Bread** [1934] de King Vidor, obra que acompanhará **The Plow...** na segunda passagem neste ciclo, porque, além dessa questão da paisagem, Vidor foi cúmplice de Lorentz na obtenção de algum do *stock footage* utilizado na montagem final de **The Plow...**) e a saga de um povo que vive, combate e explora essa mesma paisagem. É ela o elemento quase místico (*re-ligioso*) da acção de **The Plow...**: como se lê logo a abrir, trata-se, de facto, de um “record of land, of soil” antes de ser “of the people”.

Luís Mendonça

A COLOUR BOX

A Colour Box (...) é um filme altamente experimental, pelo simples facto de ter sido o primeiro filme de animação desenhado directamente na película. Mas também é quase um filme de propaganda do organismo que o financiou, o GPO (General Post Office, os serviços postais britânicos), cuja unidade cinematográfica produzia naquele período filmes que eram ao mesmo tempo peças de propaganda educativa e obras experimentais. No meio da pequena festa de imagens e sons que é **A Colour Box**, surgem algumas letras na tela: um *G*, um *P* e um *O*, a sigla do General Post Office, que era ao mesmo tempo um organismo oficial e um laboratório de formas. Isto foi uma astúcia de John Grierson, para convencer um organismo público a financiar uma obra experimental. Documentários célebres e extremamente criativos, inclusive a nível do som, foram produzidos por este organismo de Estado e realizados por jovens de talento, sob a supervisão de Alberto Cavalcanti, enquanto Grierson fazia as indispensáveis manobras burocráticas. Para um organismo como o GPO, que para uma curta-metragem sobre o comboio postal Londres-Glasgow (**Night Mail**) conjugou o talento dos jovens cineastas ao de Auden e Britten, trabalhar com alguém como Len Lye era um gesto natural. É provável que até então nenhum filme experimental tivesse sido visto por um público tão vasto como **A Colour Box**, distribuído como peça publicitária nos cinemas.

Antonio Rodrigues

THE FACE OF BRITAIN

Filme que apresenta muitas das forças e fraquezas da escola britânica sob a batuta de John Grierson: por um lado, a natureza impositiva da narração – dita, em modo “voz de Deus”, pelo jornalista A.J. Cummings –; por outro, a força (a poética) do trabalho de realização e de montagem, em jeito de ode à vida no campo, consubstanciada num apelo a um “regresso às nossas raízes”. Trata-se de uma crítica feroz aos efeitos da indústria baseada no carvão (foi, por sinal, patrocinada pelo Central Electricity Board), que criou desigualdades sociais e condições de vida e de habitação pestíferas para a classe trabalhadora do Reino Unido (**Housing Problems** de Arthur Elton e Edgar Anstey, poderosa denúncia das condições de habitação, foi realizado no mesmo ano). **The Face of Britain** pode rimar estranhamente com **Triumph des Willens** (sobretudo, de facto, na primeira bobina), pela sua mensagem essencialista (“a face de um povo”, um espírito unitário entre as massas, a cultura tradicional ou folclórica e a paisagem natural, quase edénica) e a sua desconfiança em relação aos avanços da modernidade. Mas também é uma obra extraordinariamente à frente do seu tempo: identifica problemas que nos dizem muito (voltaram a dizer, entenda-se) nos nossos dias, nomeadamente uma certa necessidade de repensarmos os modos de vida, investindo em indústrias limpas e optando por viver fora das grandes cidades, consumidas pela poluição e o *stress*.

Obra estruturada em capítulos, do Capítulo I – Heritage of the Past ao Capítulo IV – The New Age, que o próprio Rotha, crítico e estudioso do documentário, considerou talvez demasiado ambiciosa, mas que é justo apelidar de premonitória em relação a várias inquietações (finalmente) contemporâneas e contendo imagens fotograficamente assombrosas, bem como uma montagem, a espaços, inspirad(ora), destacando-se a sequência em que vemos um operário a alimentar o forno industrial. Em cada investida da sua pá, Rotha corta para uma imagem da paisagem industrial de The Potteries (paisagem essa que preenche, total ou parcialmente, o Capítulo II – The Smoke Age). O gesto – do operário? Sim e o da montagem propriamente dita – é interrompido de súbito, no final, quando vemos, ao invés, o plano de um cemitério. Um instante, quase soviético, de montagem metafórica que procura associar o trabalho industrial à morte daqueles que (sobre)vivem muito mal no/do fumo.

Luís Mendonça

TRIUMPH DES WILLENS

tudo, em **Der Triumph des Willens** (incluindo o próprio Hitler) está subordinado à encenação. Não foi para decisões políticas, nem mesmo por razões políticas, que uma tal multidão se reuniu em Nuremberg. Se aquelas centenas de milhares de pessoas estão ali, é porque ali se ia fazer um filme. Como escreveu Marshal Lewis “*parece até que o grande estádio de Nuremberg e que os enormes auditórios só foram construídos para que as câmaras se pudessem mover neles.*”

Na aparência, **Der Triumph des Willens** é o registo dos seis dias do 6º Congresso do Partido Nazi Na realidade, é a ficção de um gigantesco estúdio de cinema, onde se reconstruiu uma cidade (Nuremberg) onde se agrupam centenas de milhares de figurantes, onde se reuniu um *cast* de vinte ou trinta “intérpretes de luxo” e onde se ilumina *the biggest star*: Adolph Hitler.

O que se passou, entre 4 e 10 de Setembro, em Nuremberg? Um Congresso? É tão verdade ou tão mentira como dizer que, no mesmo ano, Cléopara chegou a Roma no filme de Cecil B. DeMille. O que se passou em Nuremberg, como o que se passou nos estúdios da Paramount, foi um filme.

(...)

Tudo o que vemos, vive do efeito do real (género “*Meu Deus, como foi possível!*”). Mas tudo o que vemos é uma encenação.

E essa encenação, essa montagem, eram a opção deliberada do filme. Ali, acabava o real e começava o cinema. Ali, se iniciava “a propaganda como arte do nosso tempo”. E essa propaganda era a ficção.

O que me permite chegar à interrogação capital que este filme levanta. Nos filmes “clássicos” (digamos, no cinema de Hollywood) quando um espectador demasiado se identifica com as imagens e chora, grita, ou fecha os olhos, há sempre outro - mais distante - que lhe sussurra a frase célebre: “*It’s only a film*”. Ou seja, chama-o à realidade, como quem sossega a pessoa que acorda a gritar, de um pesadelo, com a frase: “*Foi um sonho*”.

Em **Der Triumph des Willens** (e daí todas as reacções que suscitou e suscita) ninguém se deixa convencer por frase semelhante. Se acreditássemos que era só um filme, há muito que o veríamos com paciente distração. Mas o que o espectador do lado logo nos dirá é que não é só um filme, é que aquilo se passou mesmo e é por isso que é tão “perigoso” mostrá-lo.

Mesmo que saibamos que nada se passou assim, que metade do que vemos (os discursos, por exemplo) foram filmados depois, em Berlim, que não há nada que não tenha sido manipulado, montado, continuamos a querer acreditar na natureza documental do que vemos.

Triumph, talvez de todos os filmes o mais ficcionado e o mais montado, **Triumph**, talvez de todos os filmes o que mais utilizou a estética do falso, continua a ser o que mais suscita efeitos do real e o que mais nos parece figurar a realidade.

No princípio dele, vemos Nuremberg filmada de um avião, que é o avião onde Hitler viaja. A cidade é vista do ponto de vista de Deus e Deus desce depois à terra para ser visto sob a forma de Adolf Hitler. A seguir, no cortejo automóvel que atravessa a cidade, viajando em carro aberto, Hitler é sempre filmado como se voasse, como se voasse. Alguém acredita nisso? Precisamente, graças ao cinema, toda a gente acreditou nisso. Por isso, este filme faz tanto medo e fascina tanto.

Reflectindo, tudo se pode interrogar e até se pode perguntar, como Brian Winston em artigo publicado no “Sight and Sound”: “*Was Hitler there?*”. Mas o terrível e o fascinante é que pouco importa que estivesse ou não estivesse. Está no filme e o filme é tudo o que conta. E foi feito para que só ele contasse e para que só ele ficasse – para sempre - a contar.

João Bénard da Costa

THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS

Com o seu patrocínio estatal – foi a primeira vez que o Governo americano directamente pagou a produção de um filme destinado a ter uma vida comercial nos normais canais da distribuição – **The Plow That Broke the Plains** suscitou várias controvérsias, antes, durante e depois da sua conclusão. Primeiro, porque a “interferência” ministerial (a Resettlement Administration era um departamento do Ministério da Agricultura) na produção cinematográfica era mal vista tanto no Congresso como em Hollywood. O Congresso fez o possível para “secar” o financiamento, e o filme só se concluiu porque Lorentz, para além de trabalhar quase sem salário, acabou a pagar várias despesas do seu próprio bolso. Hollywood, por seu lado, impediu a Lorentz o acesso a algumas imagens de arquivo que ele queria utilizar. Depois, e a seguir à estreia, o bom acolhimento junto da crítica e do público não evitou algumas discussões e acusações violentas, onde se alegava que **The Plow That Broke the Plains** não era um “documentário”, mas uma “peça de propaganda”.

Visto hoje, e não deixando justamente de ecoar alguns outros momentos e movimentos da história do cinema documental e da história do cinema de propaganda, a discussão parece fazer pouco sentido. E por que não as duas coisas ao mesmo tempo? Um documentário brilhante e um brilhante filme de propaganda – em qualquer dos casos, e pelo menos no contexto americano, “groundbreaking” – numa espécie de dupla natureza que uma análise aprofundada ajudaria a distinguir mas cujo segredo reside, diríamos, na sobreposição e na confluência de interesses entre o documentário e a propaganda (como se o documentário pudesse ser como é porque também quis ser propaganda, e a propaganda fosse como é porque também quis ser documentário). Ajudou, com certeza, que Pare Lorentz acalentasse havia anos o projecto de fazer um filme sobre as Grande Planícies, aquela faixa que liga o interior do continente norte-americano do Texas ao Canadá. A partir do momento em que o efeito do “Dust Bowl” (uma série de tempestades de areia geradas ou agudizadas por décadas de práticas agrícolas incorrectas e imprevidentes), com a devastação das terras e conseqüente miséria de milhões de pessoas, se tornou um assunto politicamente interessante para o Governo de Roosevelt, estava lançada a confluência de interesses que possibilitou **The Plow That Broke the Plains**.

Luís Miguel Oliveira