

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

25 de Outubro de 2023

A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: Documentário em Marcha – Conturbados Anos 30 na América do New Deal / programa “Esta Terra é a Nossa Terra”

THE LAND / 1942

Um filme de Robert Flaherty

Realização e Fotografia: Robert Flaherty / **Assistente:** Frances Flaherty / **Outros Operadores:** Irving Lerner, Floyd Crosby / **Montagem:** Helen Van Dongen / **Música:** Richard Arnell (Maestro: Fritz Mahler) / **Narração:** texto de Russell Lord e Robert Flaherty, lido por Robert Flaherty.

Produção: Agricultural Adjustment Administration, United States Department of Agriculture / **Produção Executiva:** Douglas Baker / **Distribuição:** U. S. Department of Agriculture / **Cópia:** em 35mm, preto e branco, legendada electronicamente em português / **Duração:** 43 minutos / **Estreia:** Museum of Modern Art de Nova Iorque, em Abril de 1942 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

THE CITY / 1939

Um filme de Ralph Steiner e Willard Van Dyke

Diretores de fotografia (16 mm, preto & branco): Ralph Steiner e Willard Van Dyke / **Argumento:** Pare Lorentz e Howard Rodkiewicz / **Comentário:** Lewis Mumford / **Narrador:** Morris Carnovsky / **Música:** Aaron Copland, dirigida por Max Goberman / **Montagem:** Theodore Lawrence / *Som:* não identificado.

Produção: American Institute of Planners e American Documentary Films Inc / **Cópia:** 35mm, versão original com legendas eletrónicas em português / **Duração:** 43 minutos / **Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca:** 16 de Abril de 1996, no âmbito do ciclo “Cinema e Real”.

Sessão apresentada por Tom Hurwitz

THE LAND

Na obra de Flaherty, **The Land** podemos considerar como a exceção que confirma a regra. Trata-se, com efeito, de um verdadeiro documentário, ou seja, um filme-testemunho de acontecimentos contemporâneos do acto de filmar, muito embora não o seja na acepção griersoniana do termo, aproximando-se muito mais do lirismo "pantéista" de Lorentz do que do "didactismo mobilizador" da escola inglesa.

Tal como fôra Grierson que abriu a Flaherty as portas da produção britânica, também agora, em 1939, quando o autor de **Man of Aran** regressou ao seu país natal, foi o líder documentarista local que cumpriu o papel de anfitrião. Com efeito, durante a ausência de Flaherty, ao longo de toda a década de 30, tinha-se desenvolvido nos EUA um movimento autónomo de feitura de

documentários, profundamente ligado à iniciativa de Pare Lorentz e às rooseveltianas perspectivas deste. (Lorentz tinha já realizado **The Plow that Broke the Plains** / 1936 e **The River** / 1937, e iniciava agora **Fight for Life** / 1940). Era o organismo estatal de financiamento que entretanto tinha sido criado – United States Film Service – que servia agora ao americano para chamar a si e ao seu movimento homens célebres do "cinema real", a quem a guerra iminente na Europa dificultava o trabalho: Joris Ivens (que viria a fazer **Power and the Land** / 1940) e o "exilado" Flaherty, que, pela primeira vez, viria assim filmar o seu próprio país, abordando a situação da agricultura, ainda no rasto da Depressão.

A rodagem e o acabamento de **The Land** não correram da melhor forma, embora, desta vez, a razão disso não fosse de origem meramente conflituosa. O que aconteceu foi que, por um lado, a execução da obra foi "apanhada" pela viragem resultante do esforço de guerra – alterando radicalmente a situação nos campos, nomeadamente através da absorção de mão-de-obra, e sugerindo à entidade produtora uma súbita mudança de objectivos – e que, por outro, a realidade abordada era demasiado vasta e dispersa para que o habitual método de descoberta e aprofundamento *in loco* pudesse levar aos mesmos resultados. Em consequência, **The Land**, (que, aliás, foi já terminado sob produção de outro organismo ligado à agricultura, devido à extinção do U.S.F.S.) foi um filme relativamente híbrido quanto ao "tema" e ao "tom" – saltando do desencanto maior para um voto "optimista" talvez não completamente resolvido – e, no limite, uma obra que Flaherty só "agarrou" por via da intervenção mediadora de Helen Van Dongen a montadora que até aí trabalhara com Ivens e que com este viera para os EUA.

Dito isto, há então que explicar porque atribuímos ao filme o carácter de excepção. Ora, a verdade é que, pese embora o estatuto menos pessoal da obra – consequência da impossibilidade de concentração num só local, tema ou grupo humano – pese embora, também, o objectivo realmente documental e a intervenção da montadora, **The Land** veio a reencontrar no limite – e na diferença perante a restante obra do autor – uma densidade contemplativa do olhar que traz a marca de Flaherty. Não se trata portanto de "mais um caso" de projecto frustrado, como tantas vezes aconteceu ao realizador de **Nanook**, mas tão somente de uma obra que é sua e que é, na verdade, diferente de tudo o resto que fez.

Se começarmos por aceitar esta diferença, se estivermos disponíveis para seguir este olhar "documentarista", o que descobriremos é que a simplicidade da visão flahertiana – o carácter directo dessa visão e a distância dela a qualquer "análise" de fenómenos sociais e economicamente complexos – não só não impediu o autor de tratar o assunto, como, no limite, lhe deu uma grandeza e uma profundidade maiores do que as dos verdadeiros documentaristas. O que descobriremos, afinal, é um dos olhares mais desencantados entre todos os que não nos foram dados sobre a América da Depressão, um ponto de vista que se pauta pelo rigor e a contenção e que, por isso, superou em "justeza" muitos outros documentos sobre a pungente desertificação das terras e a correlativa degradação das populações.

Quem mais, de entre todos os "documentaristas", cortaria de modo tão cerce as imagens dos *meetings* de agricultura, para de imediato as substituir pela visão dos campos em si mesmos? Quem recusaria tão radicalmente a verbalização e a "análise"? É verdade que Ivens e o próprio Lorentz nos deram neste contexto, obras muito belas. Mas não é verdade que há neste filme uma dimensão trágica superior? Não é verdade que se sente aqui um sopro panteísta que se desenvolve como um fluxo contínuo do primeiro ao último plano, qual força interior a todos eles? Não é verdade que este é o "documentário" que nos mostra os deserdados dos campos com a mesma dimensão com que se fala dos pioneiros? Ao espectador – que, no nosso como em qualquer outro país, tem a raríssima oportunidade de ver este troço esquecido do percurso flahertiano – caberá a resposta.

THE CITY

Jonas Mekas considerava **The City** com um exemplo importante da relação do cinema com o real. O filme ilustra dois aspectos recorrentes do cinema documentário, que não costuma furtar-se à tentação de convencer: a pedagogia e a propaganda. As ideias dos seus autores são especificadas com clareza no comentário, que tem quase o tom de um manifesto. No início diz-se que *"chegámos à era da reconstrução. Temos de remodelar as nossas velhas cidades e construir novas comunidades que sejam mais bem-adaptadas às nossas necessidades"*. Sem indicar jamais como as velhas cidades poderiam ser remodeladas, o filme insiste na construção de "novas comunidades", baseadas naquilo que os pioneiros da colonização dos Estados Unidos faziam há duzentos anos (*"isto funciona tão bem nos dias de hoje como no passado nas pequenas cidades da Nova Inglaterra"*). De modo clássico, **The City** é dividido em três partes, tese, antítese e síntese. Na primeira parte, que ocupa cerca de um quinto da sua duração a vida no campo é mostrada, de modo altamente idealizado; na segunda, de duração equivalente, depois de um *raccord* entre o martelo de um ferreiro e o líquido incandescente numa usina siderúrgica, temos o inferno de um bairro de lata numa cidade industrial; e na terceira parte, a mais longa, estamos na utopia das *cidades verdes*, herdeiras das *garden cities* de início do século XX, que *"não são «suburbs» onde as pessoas brincam de estar no campo, estão realmente próximas da natureza"*. Seja como for, estas são comunidades fechadas e não muito democráticas, na medida em que oferecem um pequeno paraíso, porém para um diminuto número de habitantes. A frase final, embora articulada com a maior boa-fé, só pode ser definida como uma falácia: *"a escolha [entre uma cidade infernal e uma moderna aldeia paradisíaca] é sua: ambas são reais, ambas são possíveis"*, mostrando que os autores se esqueceram, pura e simplesmente, do fator financeiro que determina onde cada um de nós habita.

Por conseguinte, **The City** é um filme absolutamente utopista, o que é quase inevitável quando se aborda questões de arquitetura e urbanismo, pois os arquitetos insistem em imaginar casas ideais e cidades, grandes ou pequenas, não menos ideais. Por este motivo o filme tem uma relação um tanto etérea com a realidade, ilustrando ao seu modo as noções de paraíso e inferno através da alternância de imagens do inferno (as cidades) e do paraíso, opondo bairros de lata e engarrafamentos a idílicas paisagens campestres onde todos vivem felizes e onde a vida é suave (há até uma alusão bíblica sobre o grão que é lançado à terra e que, se morrer, dará muitos frutos). Ao preconizarem a saída das cidades, os realizadores de **The City** esqueceram-se de dizer o que fazer com todas aquelas pessoas que permaneceriam nas cidades e o que o aconteceria às cidades uma vez esvaziadas de parte dos seus habitantes. Note-se o facto da música do filme ter sido escrita por Aaron Copland, na primeira colaboração para o cinema deste grande nome da música de concerto, que faria algumas breves incursões por Hollywood (entre outros, em **The Heiress**, de William Wyler), antes de voltar a territórios musicais mais nobres, embora menos lucrativos e pôr fim à sua colaboração ao cinema com um filme experimental nos anos 50.

Antonio Rodrigues