

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

ALLAN DWAN

9 de Fevereiro de 2022

DAVID HARUM / 1915

um filme de ALLAN DWAN

Realização: Allan Dwan *Argumento:* Allan Dwan a partir da peça homónima de Edward Noyes Westcott (1897) *Fotografia:* Harold Rosson *Interpretação:* William H. Crane (David Harum), Harold Lockwood (John Lenox), May Allison (Mary Blake), Kate Meeks (Tia Polly, irmã de David Harum), Guy Nichols (Diácono Perkins), Jack Pickoford (rapaz nos estâbulos), Russell Bassett (num pequeno papel, não creditado).

Produção: Famous Players Film Company (Estados Unidos da América, 1915) *Produtor:* Adolph Zukor *Cópia:* George Eastman House, 35 mm, preto-e-branco, muda, intertítulos em inglês e legendas electrónicas em português, 68 minutos a 18 fps *Estreia:* 2 de Fevereiro de 1915 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

MANHATTAN MADNESS / 1916

LOUCURAS DE NOVA IORQUE

um filme de ALLAN DWAN

Realização: Allan Dwan *Argumento:* Charles T. Dazey baseado numa história de E. V. Durling [segundo Connelly, *The Motion Picture Guide*] *Supervisão:* D.W. Griffith [segundo *The Griffith Project: volume 9*] *Fotografia, Montagem:* créditos desconhecidos *Interpretação:* Douglas Fairbanks (Steve O'Dare), Jewell Carmen (A rapariga), George Beranger (O mordomo), Ruth Darling (A criada), Eugene Ormonde (Conde Marinoff), Macey Harlam (O vilão), Warner Richmond (Jack Osborne), John Richmond (Cupid Russell).

Produção: Fine Arts Film Company (Estados Unidos da América, 1916) *Cópia:* George Eastman House (resultado de um restauro do projecto Saving the silents), 35 mm, preto-e-branco, muda, intertítulos em inglês e legendas electrónicas em português, 39 minutos *Ante-estreia:* 10 de Setembro de 1916, em Nova Iorque *Estreia:* 1 de Outubro de 1916 *Estreia comercial em Portugal:* 14 de Maio de 1920, no cinema Condes (Lisboa) *Primeira apresentação na Cinemateca.*

COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO POR JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

Por esta altura da retrospectiva Allan Dwan já sabemos que o pioneiro Dwan gostava de Nova Iorque, mais que de Los Angeles. E que filmou a cidade com gosto e proveito desde os anos 1910. Em 1916, deve ter apreciado ser delirante em *Manhattan Madness*. Um ano antes, ter-se-á divertido com “The busiest man in Homeville”, ou seja, *David Harum*, o filme com o nome da personagem do banqueiro de uma cidadezinha americana com queda para interferir na vida dos seus concidadãos.

Sobre este último, o primeiro da sessão, a nota de divulgação do programa é lapidar ao referir uma importância histórica que transcende a obra de Allan Dwan e como, no mesmo ano seminal de *The Birth of a Nation* de D.W. Griffith, Dwan traz para o cinema americano, em modo discreto, o processo revolucionário do movimento de câmara “vertical” a acompanhar a profundidade de campo, tanto em movimento dianteiro como em arrecua. Se o movimento de câmara lateral se praticava desde os

primórdios, que a “lenda” associa ao filme Lumière embarcado para fixar vistas de Veneza (*O Panorama do Grande Canal a partir de um Barco*, título número 295 do catálogo dos irmãos franceses) e a história fixa como um panorama rodado em Colónia, à beira do Reno, a 21 de Setembro de 1896, 36 dias antes do de Veneza (*Panorama Captado dum Barco*, título 227 do mesmo catálogo), o movimento “na vertical” foi um achado posterior da linguagem cinematográfica. Em *David Harum*, acontece num plano que fixa o banco de David Harum no cimo da Main Street de Homeville (os nomes são bons só por si), para seguir, em deslocação, dois transeuntes que, de costas, se acercam da entrada nos minutos iniciais. E volta a acontecer, em sentido inverso, numa cena em que o protagonista sai aperaltado de casa atravessando uma rua empoeirada e cumprimentando quem passa, com a câmara a recuar à sua frente num plano sequência que antecede provavelmente o conceito. Dwan: “Foi a primeira vez que mexemos a câmara. E não recebemos muitos elogios por isso – pelo contrário, só insultos. A cena era eficaz, mas quando o filme estreou, o movimento – segundo nos disseram os gerentes das salas – perturbou o público. Diziam que os deixava tontos. Alguns agarravam-se às cadeiras porque pensavam que eram eles que se estavam a mexer. Portanto, em vez de elogios, tivemos reprimendas. Mas aperfeiçoámos o processo e passámos a usá-lo.” (Em *Intolerance* de D.W. Griffith um ano depois, por exemplo de maior elaboração.)

O *tracking shot*, vulgo travelling, que os franceses usavam desde 1896 chamando-lhe *panorama* e de que existem bastos exemplos igualmente filmados a partir de embarcações ou comboios – como o fabuloso *Interior New York Subway, 14th to 42nd Street* por Billy Bitzer (American Mutoscope and Biograph Co., 1905) – teve em 1915, nos EUA, este marco relevante. Regista-o o *The Guinness Book of Movie Facts and Feats* emparelhando *David Harum* e *The Second-in-Command* de William Bowman. A originalidade expressiva no uso do *tracking shot* por Dwan é notada nestes termos por Frederic Lombardi (*Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*, 2013): “Ainda que (de acordo com Dwan) o plano tenha sido filmado a partir de um carro [um Ford T com pneus amaciados sobre estrada de terra arada para prevenir solavancos], foi um plano que explorou o tipo de fluidez que seria atingido por operadores de câmara colocados em plataformas móveis montadas sobre carris.” Por outro lado, a profundidade de campo, explorada com naturalidade no mesmo plano, é trabalhada com engenho e arte noutras cenas do filme, à evidência cómica naquela em que se explicita a argúcia do protagonista no negócio dos cavalos, com um *raccord* entre um gesto humano e o movimento de um cavalo aos pinotes com um campo de cultivo de permeio.

David Harum, o filme mudo que teria uma versão sonora (em 1934, por James Cruze, com Will Rogers) e uma variação radiofónica de vida longa (de 1936 a 1951), tem uma genealogia: partindo do romance de Edward Noyes Westcott (1897/98) por sua vez se baseia na biografia de David Hannum (1822-1891), negociante de cavalos residente em Homer, a produção de Dwan – um dos seus raros títulos Famous Players sobreviventes – é protagonizado pelo actor William H. Crane que, com muito sucesso, já protagonizara a peça na Broadway em 1900, e exigiu que a adaptação ao cinema fosse fiel ao texto, aliás devedor do dialecto rural do Estado de Nova Iorque do século XIX de que os intertítulos mantêm o rasto. Retratado como um negociante de cavalos, banqueiro e filantropo residente numa imaginária Homeville, pode dizer-se que David Harum é uma personagem que contém multitudes. A sua identidade contraditória vai transparecendo à medida da progressão narrativa e não por acaso tarda a revelar-se no plano inicial que apresenta a personagem mostrando a acção (um repasto) e não logo a figura. A inserção de um flashback mais para diante justifica a

origem da índole compassiva da personagem para com os desvalidos com um episódio de infância: obrigado a desvencilhar-se quando se vê entregue à própria sorte, o pequeno David faz fortuna com uma moedita que lhe é generosamente oferecida e dedica a vida a espalhar o bem, incógnito, à sua volta. É o mote de uma sequência poderosa, habitada por uma multidão alvoroçada de homens prontos à justiça popular, em que David Harum evita o linchamento de um inocente. Visualmente surpreendente com a multidão ondulante em planos gerais a que sucede uma dança *decoupada* de gestos, é um momento não menos inesperado do filme que se vê assombrado pelo mesmo tipo de espectros que atravessam *Woman They Almost Lynched* ou *Silver Lode* décadas mais tarde. De resto, a pequena cidade de *David Harum* confere com a predileção *Americana* das pequenas comunidades das cidadezinhas de muitos Dwan posteriores.

Manhattan Madness constrói-se sob o duplo signo do delírio e da dicotomia: uma espécie de western em visita à Broadway composto a partir de uma premissa declarada (em que Tom Gunning lê o apontamento mais griffithiano do filme, ou talvez o único) – “A tese desta história põe em contraste o Leste e o Oeste atendendo às suas qualidades espirituosas”. Os dois planos seguintes representam-nos, comentados pelos intertítulos que apõem a uma vista geral da 5ª Avenida / “Quando dizemos ‘O Leste’ é nisto que pensamos”, uma vista geral de deserto montanhoso / “E quando dizemos ‘O Oeste’ temos isto em mente”. Talhado para a sua estrela, Douglas Fairbanks, o primeiro “Hollywood King” que a revisitação dos filmes de Allan Dwan volta a dar a ver em todo o seu esplendor artístico-acrobático-genial, *Manhattan Madness* é puro divertimento. Nasceu da vontade de filmar Fairbanks em Nova Iorque e isso mesmo traduz o desenho do crédito de abertura, que dá o seu a devida estrela – *Douglas Fairbanks in Manhattan Madness*. Fairbanks, que se tinha mudado para LA no ano anterior, e já iniciara a sua aventura de onze filmes com Dwan (de *The Habit of Happiness*, 1916, a *The Iron Mask*, 1929), assinara um contrato com a Triangle Pictures em 1915 e começara a trabalhar sob a supervisão de Griffith (*The Lamb* é o seu primeiro título Triangle) que não terá sido, no entanto, particularmente sensível à fabulosa destreza atlética do actor, ao contrário de Anita Loos e John Emerson, que haviam de oferecer-lhe comédias românticas.

Dwan, que desempenharia o seu papel na consagração de Fairbanks no *swasbuckling* mudo – *A Modern Musketeer*, 1917, e sobretudo *Robin Hood*, 1922, são Dwan e intercalados com *The Mark of Zorro* de Fred Niblo, 1920, e *The Thief of Bagdad* de Raoul Walsh, 1924 –, reconhecia-lhe o toque da graciosidade: “A única coisa que podia interessar-nos aos dois era um movimento veloz e gracioso – o tipo de coisa que um miúdo imagina no seu herói.” Para *Manhattan Madness* quem imaginou foi o realizador-adulto e vieram os cowboys. Ao segundo filme com o actor que então se afirmava como estrela, o realizador imaginou-o a vir do faroeste para se entediar em Manhattan sem *thrill* que o desassossegasse, ser enganado por piada por uma trupe local da Broadway e, por último, rir melhor. Dwan recordava assim a história: “Queríamos, Fairbanks e eu, fazer um filme em Nova Iorque, e os produtores queriam que ele fizesse um western, de maneira que decidimos: ‘muito bem, faremos um western em Nova Iorque’. Como é que isso se faz? Bom, traz-se um cowboy para Nova Iorque e pomo-lo a cavalgar pelo movimento da cidade. Recordo-me que o filme era muito rápido – e que essa rapidez foi conseguida pelo trabalho da câmara, não pela montagem.” E pela têmpera endiabrada de Fairbanks, não parece demais repetir.

O cowboy do Nevada que vem trazer cavalos a NY, de onde era antes de se estabelecer no rancho, aterriza no clube masculino no qual encontra antigos camaradas da cidade. A energia imparável do

muito físico Fairbanks – que cavalga, ri, corre, salta e o diabo a sete – mostra-se logo em vista geral saltitando em cima dos vagões metálicos do caminho-de-ferro e pulando o muro para entrar num cidadão carro de praça, antes de entrar “a matar” no clube onde a efusividade dos seus cumprimentos atira literalmente por terra quem lá está. Mais tarde saltará por janelas e telheiros num frenesim nunca refreado – quando o deixamos, depois de uma piscadela de olhos, está ele a tentar enfiar a corpulenta figura na estreita vigia do navio que acolhe o idílio amoroso do desfecho. O entretanto é a cómica crónica do desajuste de um tal cowboy na elegância cosmopolita da cidade, bem aproveitado pelo espírito aberto da trupe de artistas. O delírio é diegético e muito bem-vindo, tanto mais que permite uma espécie de trompe l’oeil em que os gags se compõem em espiral enquanto a velocidade se imprime pelo casamento da agilidade da câmara com a do protagonista.

Analisado à lupa por Tom Gunning (*The Griffith Project: volume 9*), que lhe não distingue particular influência griffithiana como acima se nota, *Manhattan Madness* é visto como “um drama de contrastes” na primeira bobina, que mostra em paralelo a vida rural no Nevada e o quotidiano de Manhattan, dando uso à montagem paralela; e como um filme comandado pelo mistério folhetinesco que toma conta das segunda e terceira bobinas, nas quais Dwan integra cortes amiúde, dispensando a montagem paralela na construção do suspense: Gunning fez contas e adianta que a terceira bobina, por exemplo, contém 180 planos, além de uma dúzia de intertítulos, “ultrapassando mesmo o ritmo veloz da montagem de Griffith nos seus últimos filmes Biograph”. Além disso – é instrutivo continuar a citar – “Fairbanks olha directamente para a câmara com frequência, rindo e parecendo ter conhecimento da sua própria representação (não apenas no fim, supostamente lugar privilegiado de tais dispositivos auto-conscientes, mas em diversos momentos do filme, em especial nos momentos de corte para a vida no Oeste.” A sofisticação do filme, pela qual a análise de Gunning conclui, tem uma evidência que entra pelos olhos dentro e não fere, estando ainda por cima à altura de uma bendita graça.

Maria João Madeira