

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÊNEROS: A GUERRA NO CINEMA
PARTE I - O CINEMA NO CAMPO DE BATALHA
3 de fevereiro de 2023

HEARTS OF THE WORLD / 1918

(Aos Corações do Mundo)

um filme de D.W. Griffith

Realização: D.W. Griffith / **Argumento:** M. Gaston de Tournay, traduzido para inglês pelo Capitão Victor Marier (pseudónimos de D. W. Griffith) / **Fotografia:** G.W. Bitzer / **Supervisão Militar:** Erich Von Stroheim / **Arranjo Musical:** Carl Elinor e D.W. Griffith / **Montagem:** James E. Smith / **Interpretação:** Lillian Gish (Marie Stephenson), Robert Harron (Douglas Gordon Hamilton), Dorothy Gish (a "outra"), Adolphe Lestina (o avô), Josephine Crowell (a mãe), Jack Gosgrove (o pai do rapaz), Kate Bruce (a mãe do rapaz), Ben Alexander (o irmão mais pequeno), M. Emmons, F. Marion (os outros irmãos do rapaz), Robert Anderson (Monsieur Cuckoo), George Fawcett (o carpinteiro da aldeia), George Siegmann (Von Strohm), Fay Holderness (a estalajadeira), L.Lowy (músico surdo e cego), Eugene Pouyet (um vagabundo), Anna Mae Walthall (a camponesa francesa), Yvette Duvoisin (uma refugiada), Herbert Sutch (major francês), Eric Von Stroheim (um alemão), Noel Coward (o homem do carrinho de mão), etc.

Produção: David Wark Griffith para a Griffith Inc. Company e a Artcraft (Londres) / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** 16mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês traduzidos eletronicamente em português, 99 minutos, a 20 imagens por segundo / **Estreia Mundial:** 44th Theatre, Nova Iorque a 4 de Abril de 1918 / **Estreio em Portugal:** Cinema Olimpia, a 19 de Janeiro de 1922.

com acompanhamento ao piano por Filipe Raposo

Hearts of the World é um filme duplamente emblemático na história dos "filmes de guerra". Por um lado, é a primeira superprodução concebida e executada com intuítos propagandísticos, para ganhar "os corações do mundo" para a "boa causa", essa pela qual se batiam, em 1918, os Aliados na primeira guerra mundial.

Por outro, porque é a primeira aposta num Autor - D.W. Griffith - para que essa mensagem seja levada - e elevada - à suma perfeição artística.

Três anos apenas haviam decorrido desde que **The Birth of a Nation** (1915) transformara o cinema como arte e como indústria. Com arte, surgindo com a primeira grande epopeia do cinema e o marco miliário da revolução da sua linguagem. Como indústria, provando, pela primeira vez, o acerto da política do "quanto mais caro, melhor" e esmagando com os milhões nunca vistos de lucros os milhões vistos investidos.

Um ano depois - em 1916 - Griffith estreou **Intolerance**, ainda mais megalómano e ainda mais esmagador. Mas se **The Birth** fora o **princípio** de tudo, **Intolerance** foi o fim de muita coisa. Concebido como supremo apelo pacifista - numa altura em que ainda eram dominantes as correntes políticas americanas que procuravam manter os Estados Unidos afastados do conflito mundial - estreou-se quando tudo se fazia para virar a opinião pública ao contrário e para preparar os americanos para a primeira das suas "necessárias guerras". Em Setembro de 16 (data da

estreia americana) **Intolerance** ainda pôde ser polémico. Quando foi retirado dos cartazes (na Primavera de 1917) já era totalmente inconveniente, nas vésperas da declaração de guerra. E foi o desastre político e desastre financeiro. Griffith ainda tentou salvar o filme com a distribuição na Europa mas, por motivos análogos aos que funcionaram na América, essa distribuição falhou (o filme só se viria a estrear no velho continente, após o conflito, na versão actual).

A única excepção foi a Inglaterra onde, em Março de 1917, se organizou uma sessão de gala para estreia do filme, com a presença da família real, do primeiro ministro Lloyd George, de escritores como H.G. Wells, Bernard Shaw e Chesterton, e do próprio Griffith expressamente convidado pelo governo de Sua Majestade (note-se que foi a primeira vez que o realizador saiu dos E.U.).

De certo modo, tal assistência para uma sessão de cinema era, por esses anos, relativamente inédita e representava a consagração que já rodeava o nome do cineasta. Representou-a também o sucesso dessa exibição ("**o cinema pode agora rivalizar com a literatura**", teria dito Shaw) e a conseqüente ideia de convidar Griffith a rodar um filme em Inglaterra. Seria um filme de propaganda da guerra destinado fundamentalmente a convencer a América e os americanos a entrar no conflito. Há quem diga que a paternidade da ideia pertenceu a um dos mais jovens membros do gabinete britânico que dava pelo nome de Winston Churchill e que teria compreendido, antes de outros, as potencialidades que, como arma ideológica, se podiam extrair do cinema.

Com as dificuldades conhecidas (motivadas pelo colapso de **Intolerância**) Griffith não se fez rogar. Voltou para a América e em Julho desse ano regressou a Inglaterra para iniciar as filmagens, trazendo apenas consigo o seu operador Bitzer e alguns actores, entre os quais as irmãs Gish. Entretanto, o propósito fundamental esbatera-se (a América entrou na guerra em Abril de 17, sem precisar do filme) e a Wark e a Triangle tinham-se desmantelado nas sequências de **Intolerância**. Uma nova firma "Griffith Inc. Ca", formada por capitais ingleses e americanos, produziu a obra rodada nos estúdios londrinos, na região de Soissons em França (entre Julho e Dezembro de 1917) e nos primeiros meses de 1918 na América onde, em estúdio, Griffith recreou quase todas as sequências da guerra.

A estreia deu-se a 4 de Abril de 1918 em Nova Iorque, seis meses antes do fim do conflito. Para garantir a distribuição, Griffith perdera já a independência. Assinou um contrato com o célebre Adolph Zukor, o homem da Paramount, que o iria ter na mão. Zukor foi em grande parte responsável pela estreia relativamente inglória de **Aos Corações do Mundo**. Receoso de ver repetir-se a história de **Intolerância** reduziu as doze bobinas iniciais (2 horas e 35 de projecção) para 8 (1h45) e contentou-se em recuperar o dinheiro gasto (a obra pagou-se rapidamente) retirando-a do cartaz no fim da guerra, quando achou que o público queria outros géneros de filmes.

Assim, **Hearts of the World** que, pelas circunstâncias que rodearam a encomenda, devia marcar a consagração do autor Griffith, veio a ter uma carreira controlada por um patrão (Zukor), relativamente apagada e relativamente apagadora do lugar do artista. E, durante muito tempo, disse-se que este filme marcaria o início do declínio de Griffith e era obra sobre o sensorão e o monótono.

Felizmente, neste caso, o original conservou-se e hoje é possível ver a versão original de Griffith (antes do corte), o que permite pensar pela nossa própria cabeça. E descobrir-se, assim, que estamos perante um elo indispensável para a compreensão do nexos do caminho percorrido entre **Intolerância** (17) e os filmes intimistas de 1919 (doutros elos possíveis da cadeia - os filmes **The Great Love** e **The Greatest Thing in Love**, realizados ainda em 1918 - não se conhecem cópias). **Hearts of the World**, se mantém ainda nas suas ambições temáticas e até nas suas dimensões, o fôlego épico dos dois célebres filmes anteriores (há quem fale da trilogia **Birth of a Nation - Intolerance - Hearts of the World**) é sobretudo um filme sobre o amor das duas irmãs Gish por Robert Harron e, nesse sentido já, um poema sobre a força e fragilidade dos sentimentos confrontados com a passagem do tempo.

O filme começa de forma surpreendente. A primeira "dramatis personae" é o autor, isto é D.W.Griffith, que num prólogo (do qual pede desculpa) afirma a existência primordial do seu personagem e função: recorda que participou dos perigos da guerra, que esteve nas trincheiras e filma-se lado a lado com Lloyd George no nº 10 da Downing Street. **Hearts of the World** abre, assim, com o autor, processo relativamente vulgar desde que a crítica falou da política deste, mas inédito para a época. No momento histórico da subalternização de tal figura (autor, realizador) Griffith começa o filme sobre ela, acentuando não só que vamos ver um filme de Griffith, como um filme só possível devido ao nome Griffith (naturalmente, tais sequências foram sacrificadas na exploração comercial).

E de Griffith se passa - depois do genérico - a uma aldeia francesa , em 1912. Utilizando continuamente a íris, Griffith pinta a aldeia através das casas da rapariga e do rapaz, como no **Nascimento duma Nação**. Atrás dum pato - "the wanderer" - Lillian Gish encontra Robert Harron e a história de amor começa entre a simbologia habitual a Griffith (rosas, miúdos, animais e certa fetichização do vestuário - vestido da Gish, gravata e sapatos com que os miúdos brincam e que os miúdos limpam). Algumas sequências depois (quando Lillian Gish lê os versos do rapaz) intervém um jogo de planos que é superlativamente sintomático do caminho percorrido pelo autor.

Robert Harron lê os versos no jardim aos pais. Lillian Gish surge e vemo-la num longo plano (do ponto de vista de Harron) em que a câmara lhe sugue o corpo numa panorâmica que vai da cabeça aos sapatos. Essa panorâmica é interrompida por um grande plano de Lillian Gish, vista de frente, e sem qualquer subjectivação, após o que se retoma o "plano subjectivo", ou seja o ponto de vista de Harron. Há, pois, um corte na montagem, desafiando as próprias regras de Griffith (o que, nas obras futuras, ele tantas vezes vai fazer) que no percurso da narratividade (Gish vista por Harron) introduz um plano que não corresponde a uma articulação lógica, cronológica, mas como que fixa, retirando-a ao tempo de visão, a beleza da mulher nesse momento, intensificando a carga poética e emocional e isolando-as da narração. A unidade - o plano - (como acontecia nalguns filmes da Biograph) volta a sobrepor-se aos princípios estruturadores e construtores (articulação do plano na montagem), quebrando a unidade do ponto de vista e impondo - sobre a narração - uma outra ordem de valores.

Exemplo semelhante dá-se, pouco depois, quando Dorothy Gish fez já a sua intervenção violadora no filme, no primeiro plano que reenvia à ameaça externa, à sombra, como se diz no intertítulo, e em que vemos, fabulosamente iluminado, o Kaiser e o seu quartel-general. Se se pode dizer que esse plano é necessário à introdução posterior do personagem de Von Strohm (de que já se disse ser um Sylls Linch transportado para a Europa do pré-guerra e aliás representado pelo mesmo actor), é muito mais surpreendente considerá-lo na sua relação com os "avanços" de Dorothy Gish. A outra mulher, como a outra realidade vão em breve minar aquele espaço "idílico", introduzindo, no instante privilegiado que o grande plano de Lillian Gish nos dera a ver, a dimensão dos sentimentos devastadores: o ciúme, o ódio, a violência. Passou-se ao universo da ruptura pontuado pela aparição de Dorothy Gish, a imagem de Kaiser, o plano de Strohm e os ciúmes dos miúdos. Ruptura plenamente afirmada na sequência em que Lillian Gish vê o beijo de Robert Harron e Dorothy Gish, ela e o par, situando-se, cada um, em duas portas entreabertas do mesmo muro. A legenda que se segue recapitula: "*The end of the World*". Expressão grandiloquente e irónica se a aplicarmos, no percurso duma narrativa, a um primeiro ciúme sem muita razão, expressão cabal se, saindo dessa ordem, nos dermos conta de tudo o que realmente terminara entre a primeira aparição de Dorothy Gish e aquele momento: ia acabar a paz, ia acabar o mundo do jardim de rosas, ia acabar o mundo do "close-up" Gish-Harron, ia acabar o acordo perfeito a dois. O mundo exterior destruíra o mundo interior. Por isso, a sequência da falsa ruptura (ou verdadeira noutra acepção) é dada num longo plano fixo, donde se passa para a dimensão do colectivo (festa, guerra e o namoro-casamento paralelos de Dorotty Gish com Robert Anderson).

Um mundo acabou. Vai agora começar a guerra com a recondução ao tempo histórico (novos e surpreendentes grandes planos de Lillian Gish ouvindo a ordem da mobilização) e a série de quadros que nos mostram os parlamentos inglês e francês e, depois, os últimos cinco minutos

concedidos aos alemães. Pontuada pelo grande plano do relógio, essa espera é dada numa série de planos estáticos (anulando a realidade dos cinco minutos que o tempo do filme também não respeita) até ao “fim desse tempo”. Então tudo se anima e as imagens da guerra podem começar.

Estas são das grandes surpresas que nos revela a segunda parte do filme. Griffith retém da guerra sobretudo um arsenal de armamento insólito (que frequentemente filma em grande plano) e uma atmosfera irisada de luzes e sombras. A guerra de **Hearts of the World** não é mais a guerra individualizada e personificada do **Nascimento duma Nação**; ampliando a sua dimensão brumosa (constante em todos os filmes de Griffith que fez sobre tal tema) torna-a na grande noite anónima e objectivizada (nas armas, que sempre tanto se entreteve a filmar) onde os contornos não existem e as representações sossobram (e note-se que, as batalhas são quase sempre filmadas a grande distâncias).

Nesse mundo nocturno, a noite de núpcias funde-se com a noite de morte. Surge, então a sequência que, pessoalmente, considero a mais fabulosa deste filme. Para “comemorar” a noite de núpcias que a guerra impossibilitou, Lillian Gish resolve ir, sozinha, à frente da batalha, em busca do amado. Obviamente, é uma sequência totalmente irrealista (essa visita nunca pode acontecer) mas esse irrealismo – ou mesmo esse onirismo – potenciam lírica e tragicamente a sequência até ao extremo da beleza.

A visita coincide com o fim da batalha vencida pelos alemães. Ferido, Robert Harron está aparentemente morto. Errando, numa paisagem singularmente despojada de vivos, Lillian Gish demora até encontrar o corpo jacente do amado. Como nós, convence-se que ele morreu. A ideia da morte é sublinhada pelo insólito crucifixo, perto do qual está o corpo de Harron. Os famosos “saltinhos” da actriz resumem-se num único salto, metáfora suprema do desespero. Depois, na noite, Lillian Gish deita-se contra Robert Harron “and so they spent their bridal night”. O plano do grande conjunto frustra o nosso desejo de grandes planos e a câmara fica à mesma pudica distância da câmara que filmasse uma noite de amor. É um longuíssimo plano de corpos enlaçados (dois numa só carne) cujo “crescendo” é tão só o da própria duração. Depois, “fendu” e regresso à aldeia, regresso tão enigmático como o fora a partida.

Embora o espectador depressa vá saber que Robert Harron não morreu, ele está morto para Lillian e Dorothy Gish (o que permite a reconciliação delas). E a morte entra no filme, com a morte da mãe de Robert Harron, o chicoteamento de Lillian Gish, os misteriosos planos dos “zeppelins”, e os miúdos a enterrarem, a mãe noutra dos portentos desta obra. Dorothy passa à acção (a sua luta com o alemão) e o mundo de firmes contornos que fora o da aldeia, antes da guerra, dissolve-se para além do bem e do mal. Numa iluminação “nocturna” (os candeeiros de petróleo) a paz e a felicidade são coisas da memória (os flash-backs). A guerra é suja nas trincheiras e na retaguarda. A própria Lillian Gish é capaz de matar.

Prepara-se assim o “terceiro momento” do filme: o que se inicia com o reencontro Gish-Harron e o que mais deve (até pelo uso da montagem paralela) ao cinema anterior do Autor. Mas todo o peso já está do outro lado. Ao iniciar o mundo da acção e da vitória, Griffith inicia o caminho que outra geração, a dos cineastas que filmariam a 2ª Guerra, de Ford a Hawks, iria percorrer. Mas se é impossível, conhecendo estas obras, deixar de estabelecer filiações, o fôlego épico das segundas não pertence ainda a este universo. Aqui é sobre corpos e olhares que se conclui, ou melhor, sobre corações, esses, do mundo, de que nos fala o título desta obra singularíssima.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico