

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

50 ANOS DE ABRIL: QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? | COMUNIDADE

21 e 29 de Fevereiro de 2024

THE MUSKETEERS OF PIG ALLEY / 1912

um filme de D.W. GRIFFITH

Realização: D.W. Griffith *Fotografia:* G.W. Bitzer *Interpretação:* Elmer Booth (Snapper Kid, o chefe do gangue), Lillian Gish (Little Lady), Clara T. Bracey (mãe de Little Lady), Walter Miller (o músico), Alfred Paget (rival de Snapper), John T. Dillon (polícia), Madge Kirby (a amiga de Little Lady; no beco), Harry Carey (ajudante de Snapper), Robert Harron (no gang rival; no beco; no baile dos *gangsters*), W.C. Robinson (membro do gangue rival), Adolph Lestina (o empregado do bar; na rua), Jack Pickford (membro do gangue; no baile), Gertrude Bambrick (rapariga no baile), Lionel Barrymore (o amigo do músico), Kathleen Butler (na rua, no baile), Christy Cabanne (no baile), Donald Crisp (membro do gangue rival), Frank Evans (no baile), Dorothy Gish (rapariga na rua), Walter P. Lewis (no beco; no baile); Antonio Moreno (membro do gangue; no baile), Marie Newton (no baile), J. Waltham (no beco).

Produção: Biograph Company NY (Estados Unidos, 1912) *Estreia:* 31 de Outubro de 1912 *Cópia:* 16 mm, preto-e-branco, muda, intertítulos em inglês legendados electronicamente em português, 15 minutos a 18fps *Título na cópia:* Musketeers of Pig Alley *Inédito comercialmente em Portugal Apresentado na Cinemateca* no Ciclo "David Wark Griffith" em Outubro/Novembro de 1980 e nos Ciclos "DW Griffith" em Maio/Junho de 2004, "Uma Viagem a Nova Iorque" em Setembro do mesmo ano e outras vezes depois.

ON THE BOWERY / 1956

um filme de LIONEL ROGOSIN

Realização: Lionel Rogosin *Argumento:* Mark Sufrin *Fotografia* (preto e branco): Richard Bagley *Montagem:* Carl Lerner *Música:* Charles Mills *Com:* Ray Salyer, Gorman Hendricks, Frank Matthews.

Produção: Lionel Rogosin (Estados Unidos, 1956) *Cópia:* ficheiro digital, preto-e-branco, versão original em inglês legendada electronicamente em português, 65 minutos *Estreia:* Festival Internacional de Cinema de Veneza, em Setembro de 1956 *Estreia em Nova Iorque:* 18 de Março de 1957 *Prémios e Distinções:* Grande Prémio de Melhor Documentário no Festival de Veneza em 1956; Prémio de Melhor Documentário do Ano da British Film Academy em 1956; Nomeado para um Óscar da Academia de Hollywood em 1957; Medalha de Ouro da Convenção Sociológica da Universidade de Pisa em 1959 *Inédito comercialmente em Portugal, Primeira exibição na Cinemateca:* 22 de Janeiro de 2011 ("O Que É Programar Uma Cinemateca Hoje?").

NOTA

The Musketeers of Pig Alley é apresentado numa cópia 16 mm que não é exemplar e tem alguns sinais de desgaste, preservando a textura da película. *On the Bowery* é apresentado num ficheiro digital correspondente à versão do restauro de 2006 feito pela Cineteca di Bologna e o laboratório L'Immagine Ritrovata em colaboração com a Rogosin Heritage Inc. a partir dos negativos originais preservados pelo Anthology Film Archives.

A cidade é motivo de cinema desde as primeiras vistas dos irmãos Lumière ou de Thomas Edison e, nos Estados Unidos, também de fotógrafos como Jacob Riis, Lewis Hines e Alfred Stieglitz, sem falar da pintura. Nova Iorque foi, naturalmente, alvo privilegiado do registo realista das câmaras primitivas. Edison ou Porter, e depois Griffith. *The Musketeers of Pig Alley* é uma história de Nova Iorque e de nova-iorquinos, filmada nos exteriores do Lower East Side de Manhattan por Griffith com o seu operador de câmara Billy Bitzer (autor do extraordinário filme de um plano *Interior NY Subway, 14th Street to 42nd Street*, 1905). O cinema contava mais de uma década. O filme não é pueril nem na forma nem no estilo. Quem lembrar as personagens nova-iorquinas de Scorsese, por exemplo, encontra-lhes aqui uma espécie de precursor na representação da violência, criminalidade, rivalidade de quadrilhas, corrupção instalada. Como em *On the Bowery*, de Lionel

Rogosin, na descendência de Riis. O primeiro cartão dos *Musketeers* situa o filme no “New York’s other side” fazendo eco do célebre título do trabalho fotográfico pioneiro de Riis nos bairros degradados da Nova Iorque dos anos 1880. *How the Other Half Lives* falava “dos outros”, “do outro lado” que constitui por norma o lado invisível de uma realidade conhecida. Aquela que também Griffith procura neste filme cuja narrativa gira em torno do bando de bandidos-mosqueteiros de Snapper Kid, em que se detecta uma complexidade inerente à consciência social da sua condição, paralela à ideia da exposição da população pobre do bairro às tensões das forças que jogam os seus poderes nas ruas.

Filmado e estreado em 1912, *The Musketeers of Pig Alley* corresponde já a um período de maturidade do trabalho de Griffith na Biograph, o estúdio do nº 11 da 14th Street, em Nova Iorque, onde começou no cinema em 1908. Nesses poucos anos, se o intervalo de tempo foi curto, o número de filmes de uma e duas bobinas realizados ascendeu a impressionantes números de três algarismos – *Enoch Arden* foi o primeiro Griffith distribuído como um “two reels”, regra a partir de 1911. Esta primeira fase da sua obra, o designado “período Biograph”, estender-se-ia até 1914 e *Judith of Bethulia*, primeira longa-metragem, em quatro bobinas. 1912 foi o ano de filmes tão extraordinários como *The Painted Lady* ou *The Musketeers of Pig Alley*, para muitos, juntamente com *A Corner in Wheat WHEAT*, de 1909, três exemplos máximos da arte de Griffith na Biograph.

De entre os cerca de quatrocentos e cinquenta títulos realizados até *Judith of Bethulia*, e à medida que ia testando, definindo e apurando as capacidades técnicas e estéticas da linguagem cinematográfica, Griffith adaptou temas literários, filmou temas históricos, urbanos e rurais contemporâneos, filmes de tom acentuadamente épico, de aventuras, perseguições, dramas intimistas. *The Musketeers of Pig Alley* surge como um retrato de *gangsters* rodado em exteriores nas ruas do Lower East Side. Como anuncia o subtítulo, “A Depiction of the Gangster Evil” (ausente desta cópia). De novo um drama de fundo social, a que Griffith dedicou muitas das suas curtas anteriores (balançando entre o fundo social e a dimensão poética, *A Corner in Wheat* é, pela sua excepcionalidade, o título mais conhecido) e as comparações directas fazem-se normalmente com um título do mesmo ano, *Bobby*, *The Coward*. Aqui, o acento tónico é posto na cidade e não tanto na situação familiar como sucede em *Bobby*, até porque a condição urbana da história é um factor decisivo em *Musketeers*. O intertítulo inicial precisa justamente que o protagonista é um artista (um músico) e que vai tentar a sua sorte “do outro lado de Nova Iorque” definindo-se, desde o princípio, o espaço da acção como um lugar potencialmente perigoso – o Lower East Side é filmado como um bairro de violência e miséria, em que grassa o desemprego e a penúria.

Se este título integra o ciclo de filmes em que Griffith representou a violência institucional e marginal contida no coração das cidades americanas da época (termos de uma descrição do MoMA), o que é raro e decisivo encontra-se na sua materialidade realista e potência da sua matéria cinematográfica. A representação das condições de vida miseráveis, e sobrelotadas, de uma população exposta às mais diversas ameaças traduz-se em imagens de espaços claustrofóbicos e pejados de gente, enquadramentos cerrados, abertura às aparições furtivas dos bandidos sempre à espreita que sabem movimentar-se nos becos estreitos, nas esquinas das ruas, avançar na direcção da câmara em planos sem corte e deter-se uns segundos quando a sua figura se aproximou tanto que depois de médio, o plano se tornou grande e depois muito grande. O muito grande plano de Snapper Kid numa das cenas do beco, a fitar e a espreitar frontalmente o “contracampo” da câmara e portanto o do espectador, faz parte da experimentação dos grandes planos de cinema. É um plano de antologia e dos primeiros “olhares câmara” da história do cinema.

A atmosfera do filme, em nada parecida com a que consagraria o género dos filmes de *gangsters* nas décadas seguintes, é de pouco alarido. A atenção concentra-se na personagem de Lillian Gish, a rapariguinha, cuja saída do apartamento para a rua depois da morte da mãe (a sua segunda saída para a rua) patenteia indiferença diante da multidão com a qual se cruza como se a personagem percorresse um trajecto vital em busca de ar puro. Que o faça elidindo o desgosto e com um impressionante aparente vazio na expressão é uma prova do poder de representação de Gish e da capacidade de Griffith em segui-la, como amplamente confirmariam os

filmes que fariam juntos em seguida, numa das mais peculiares parcerias realizador-atriz da história do cinema. Seja como for, tudo neste filme é inusual e digno de reparo. Os enquadramentos, a escala de planos, ora desertos ora peçados de figurantes (há uma série de análises que apontam, por exemplo, o trabalho ímpar sobre a profundidade de campo em *Musketeers*), a captação da realidade urbana, a profusão de acções significativas nos planos ou, noutro espectro da questão, a falta de moralismo da história, contada “ao sabor da cidade” e, por aí, do lado brutal que a realidade urbana confere também às suas histórias e às suas personagens. Essa qualidade perceptiva, essa atmosfera muito própria e poderosa constitui uma fascinante dimensão de *The Musketeers of Pig Alley*.

Retrato da cidade pobre que vive paredes-meias com a violência, o filme de Griffith foi em grande parte rodado nos exteriores do Lower East Side, o bairro histórico de Manhattan em que as comunidades trabalhadoras, tradicionalmente imigrantes, encontraram refúgio na passagem dos séculos XIX e XX. O Bowery, onde Lionel Rogosin mergulhou para realizar a sua primeira obra, tornou-se motivo de um clássico do cinema independente americano.

"Making 'On the Bowery' taught me a method of molding reality into a form that could touch the imagination of others. The total reality of a community or a society is so vast that any attempt to detail its entirety would result in nothing more than a meaningless catalogue of stale, factual representation—a result which I call 'documentary.' Flaherty's great work has no more to do with 'documentary' than great poetry has to do with the factual report of a sociologist." Lionel Rogosin

"To tell the truth as you see it, incidentally, is not necessarily the truth. To tell the truth as someone else sees it is, to me, much more important and enlightening. Some documentaries are fantastic. Like Lionel Rogosin's pictures, for instance; like "On the Bowery". This is a guy who's probably the greatest documentary filmmaker of all time, in my opinion." John Cassavetes

O entusiasmo de John Cassavetes quando chamou a Lionel Rogosin o melhor documentarista de todos os tempos não era só dele. Quando *On the Bowery*, o primeiro filme de Rogosin, foi mostrado no Festival de Veneza, perante o desconforto do embaixador americano em Itália e o apoio da família Flaherty, a recepção da crítica especializada foi entusiasta, como, apesar de uma distribuição relativamente deficiente, entusiástico foi o seu rasto (um filme de produção de facto independente nomeado para um Óscar da Academia diz apesar de tudo alguma coisa sobre o seu impacto na época). Nestes termos, *On the Bowery* afirmar-se-ia como um filme de enorme importância para muitos futuros realizadores independentes, um marco decisivo, seminal, do cinema independente e documental pela sua própria, indiscutível, força artística, e pelas perspectivas que abriu, em termos de modo de produção, abordagem, modo de filmar. Arriscando uma elipse relativamente abrupta e pegando num termo usado por Michael Joshua Rowin a propósito da tradição do realismo americano e da influência de Rogosin em John Cassavetes, Shirley Clarke, Robert Frank ou Kent MacKenzie, digamos que *No Quarto da Vanda* deve alguma coisa a *On the Bowery*.

Logo em 1956, um realizador como o documentarista britânico Basil Wright notou, e fez saber num texto escrito para a *Sight and Sound*, a novidade do filme de Rogosin: "*On the Bowery* não é um filme de propaganda nem uma peça de reportagem, é um filme feito a partir de dentro, do mesmo modo que Flaherty fez *Nanook e Moana* ... Nos bares e nos passeios, a câmara inclina-se com simpatia para o outro lado da mesa ou fixa estes homens e mulheres que já passaram o ponto do não retorno, e alcançaram uma espécie de medonha felicidade na melhor das hipóteses a custo de gin e de whisky, e na pior delas (quando sem poder de compra) partilhando umas gotas vindas de uma lata de limpa-metais. Estamos com estas pessoas e ouvimos o que dizem. E Rogosin insiste que devemos gostar delas; parece dizer, com Dostóievski, 'o sentido da sua própria

degradação é tão essencial a essas naturezas desenfreadas e irreflectidas como o sentido da sua própria generosidade.”

Se os modelos reconhecíveis de *On the Bowery* são dois filmes de 1948 como *Louisiana Story*, de Flaherty, ou *The Quiet One*, de Sidney Meyers, a sua absoluta novidade corresponde, por um lado, ao gesto cinematográfico que lhe está na origem e, por outro, à sua acutilância certa, ambos servidos por uma rara força plástica e visual. Retrato do bairro da baixa nova-iorquina do Bowery – que dá a ver como nunca antes –, o filme nasce da imersão de Rogosin no bairro, que frequentou durante seis meses para lhe sentir o pulso, os ritmos, conhecer os habitantes. Foi escrito e desenhado à medida dessa convivência, para estar à sua altura e sem qualquer tipo de condescendência: as filmagens começaram sem argumento em Julho de 1955, mas as primeiras *rushes* demonstraram que era necessário trabalhar um argumento minimal baseado nas vidas dos homens do Bowery. A rotação foi retomada ao longo de Outubro desse ano com um método particular de improvisação e criação de diálogos. A montagem teve uma primeira versão por Helen Levitt, mas foi Carl Lerner quem deu forma à versão final de acordo com a visão de Rogosin.

Foi portanto de facto do bairro, do seu interior, como notou Basil Wright, que foi feito, numa altura em que a tecnologia que seria associada ao aparecimento do cinema directo começava a ser utilizada. Rogosin aproveitou-a (uma câmara de imagem ligeira, equipamento portátil de som magnético) e filmando com não actores que basicamente interpretaram os seus próprios papéis no curso de uma rotação marcada pelo guia de um argumento em permanente reescrita e a disponibilidade ao improvisado. A estrutura narrativa assenta basicamente em três personagens e nas suas derivas marcadas pelo álcool e a devastação de uma existência entendida em abandono no espaço circunscrito do Bowery, em que entramos e de onde saímos no início e no final do filme pelo mesmo plano geral de linhas geométricas, cenário e ruídos exteriores.

A fotografia do filme é particularmente impressionante, neste e em todos os outros planos dos seus sessenta e cinco minutos, reflectindo o que chamámos a falta de condescendência de Rogosin para com o seu motivo (os habitantes do bairro) com a incandescência que lhes revela a honestidade da rudeza dos hábitos e a dignidade de espírito. A qualidade visual de *On the Bowery* inscreve-o também sob a influência maior da fotografia de Weegee ou Jacob Riis, devolvendo, da cidade, deste “canto” circunscrito da cidade, um retrato que vibra numa série de sentidos e tem nos grandes planos das suas personagens a verdadeira imagem, ampliada e complexa. “The Bowery way”, a dos finais dos anos 1950, parece caber por inteiro em *On the Bowery* onde, no final, Rogosin oferece ao seu protagonista a hipótese da opção da saída do bairro sem que deixe de inscrever como última réplica um terrível e muito naturalmente pronunciado, “He’ll be back”.

Trata-se de um filme terrivelmente belo, pertence àqueles de cuja visão, de cuja experiência, não se sai incólume. Ficam por assinalar as histórias de bastidores e pós-bastidores que o acompanharam e seguiram, designadamente a de Ray Salyer, a quem o filme abriu muitas portas e que lhes resistiu, preferindo, de algum modo, o “Bowery way” a Hollywood, por exemplo. Fica por notar como Rogosin foi uma figura determinante da cinefilia nova iorquina dos anos 1960 e de como este filme se inscreve no curso da sua obra. Como *On the Bowery* continua a tocar os que com ele tomam contacto acreditamos não serem precisas mais palavras. Não para aqueles que leiam hoje este texto depois da projecção do filme.

Maria João Madeira