

## AN AMERICAN ROMANCE / 1944

um filme de King Vidor

**Realização:** King Vidor / **Argumento:** Louis Adamic, Herbert Dalmas e William Ludwig, baseado numa história original de King Vidor / **Fotografia:** Harold Rosson / **Direcção Artística:** Cedric Gibbons, Urie McCleary / **Efeitos Especiais:** Arnold Gillespie / **Consultor para a cor:** Nathalie Kalmus / **Música:** Louis Gruenberg / **Montagem:** Conrad A. Nervig / **Interpretação:** Brian Donlevy (Stephen Dangostiblicek / Steve Dangos), Ann Richards (Anna), Walter Abel (Howard Clinton), John Qualen (Anton Dubechek), Stephen McNally (Teddy Dangos), Mary McLeod (Tina Dangos), Bob Lowell (George Dangos), Roy Gordon (MacLane), etc.

**Produção:** King Vidor, para a Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, Technicolor, legendada em português, 121 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 8 de Junho de 1944 / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira exibição no nosso País, a 21 de Outubro de 1979, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, inserido no Ciclo "Cinema Americano dos anos 40".

### ***A sessão tem lugar na Esplanada***

"O Binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo", recordou Álvaro de Campos, aponto-lhe depois um prolongado ú interjectivo que pode não ser mais do que o ruído do vento lá fora. Steve Dangos, que não devia conhecer nem Newton nem a Vénus de Milo, explica ao filho que a música é tão bela como uma bela peça de aço. Porque ambas servem para ajudar as pessoas. E não se ouve vento, nem a câmara pula. Assim é e assim seja.

3 milhões de dólares custou esta superprodução, à época o terceiro filme mais caro da Metro, logo a seguir a **Gone with the Wind** e a **Meet Me in St. Louis** de Minnelli. Mas, se os outros dois foram os sucessos conhecidos, **An American Romance** foi um dos maiores *flops* da história da MGM, senão da história de Hollywood. Louis B. Mayer, aterrado com os resultados americanos, nem sequer tentou a exportação, temendo-se do pior. Em Portugal, por exemplo, **An American Romance** só chegou a uma sala de cinema (e mesmo assim foi a da Gulbenkian) mais de trinta e cinco anos decorridos após a estreia. Em França, o filme só foi visto (na Cinemateca Francesa) em 1966.

Que se passou? Passou-se que, depois de duas "americanas" famosas, **Northwest Passage** de 1940 e **H. M. Pulham Esq** (1941), Vidor se perguntou aos seus botões se era mais útil na guerra (aos 47 anos, já não estava abrangido pela mobilização obrigatória) ou no cinema, a dar a ver ao mundo o que a América era. Optou pelo cinema e apresentou à Metro um projecto ambiciosíssimo: através da história da vida de um emigrante pobre, retratar a história dos Estados Unidos, dos anos 90 do século XIX até 1941, ou seja os cinquenta anos (aproximadamente) em que a América se transformou numa grande potência industrial, num potentado económico e num potentado político. Concebia-o como um hino aos Estados Unidos, à democracia americana e ao país em que

qualquer homem, mesmo filho de um pobre camponês polaco, podia chegar - como o filme explicita - a Presidente dos E.U.A. Concebia-o como um cântico às virtudes americanas, ao passado, ao presente e ao futuro da "nação que englobava todas as nações", no momento em que esta lutava para salvar a democracia no mundo, contra a barbárie nazi e o totalitarismo japonês.

King Vidor não queria apenas ficção. Na cabeça dele, o filme devia aliar esta com muito material documental, que comprovaria historicamente a sua tese. De uma sua estada na URSS, ao tempo (1935) em que o seu **Our Daily Bread** (1934) tanto caíra no goto dos russos, ficara-lhe o fascínio por obras, como tantas do cinema soviético desse tempo, em que ficção e documentário se aliassem. Foi persuasivo e convenceu Louis B. Mayer, que não era fácil de convencer. Aceitaram que ele próprio produzisse o filme (condição *sine qua non*, para King Vidor) aceitaram o orçamento de milhões de dólares, aceitaram o filme a cores (nessa altura, a cor estava reservada às super-produções) e aceitaram dar-lhe muito tempo de preparação. Quase um ano, entre meados de 1942 a meados de 1943, no período em que a guerra estava mais feia para os americanos e em que os estúdios foram mais apertados por restrições, King Vidor reuniu cerca de uma hora de documentários, além de muito material que ele próprio filmou sobre fábricas de aço, de automóveis e de aviões. Quando mostrou o material aos patrões, estes gelaram. Mas era tarde para recuar. E avançou-se com a ficção. Para ela, contava King Vidor com Spencer Tracy, para o papel de Steve Dangos, com Ingrid Bergman, para o papel de Anne e com Joseph Cotten para o papel de Clinton. Teve azar: nenhuma dessas *big stars* estava livre. A MGM não queria mais atrasos e King Vidor teve que se contentar com as reservas: Brian Donlevy como Steve (fora o sargento sádico de **Beau Geste** de Wellman em 1939 - papel que lhe valeu uma designação para o oscar de melhor secundário -, fora o McGinty do filme de Sturges em 1940, fora o xerife do **Billy the Kid** de David Miller, em 41, fora o herói de **Hangmen Also Die** de Fritz Lang, em 43, mas estava ainda no quase quase e não era um ídolo do público); Ann Richards, uma australiana recém chegada a América e em que a Metro via uma nova Greer Garson, como Anna; e Walter Abel como Clinton. King Vidor protestou mas não ganhou. E em princípios de 1944 concluiu o filme, com 171 minutos de duração, tempo quase impossível naqueles tempos. As *previews* foram desastrosas. A Metro cortou então trinta minutos ao filme, ou seja quase todo o material documental. Vidor achou que o pouco material desse género que ficou era um contra-senso e propôs que cortassem tudo. Pegaram-lhe na palavra. Mas não salvaram nada. Em Junho de 44 (mês do dia D), já os americanos estavam suficientemente triunfalistas para não precisarem deste género de lições de moral. O resto já sabem. Só não sabem que King Vidor defendeu até ao fim da vida esta obra como o seu filme favorito e o mais pessoal. Não me custa nada dar-lhe razão, embora a maior parte dos "vidorianos", considerando-o embora "vidorianíssimo", falem de decepção e o mais longe que vão é considerá-lo "um grande filme falhado".

Se quisermos tomar o título à letra, não me custa reconhecer que não vão ver "um romance americano", ainda que seja um "romance" transposto para o cinema. Mas seguramente vão ver uma genial *american painting*, um fresco portentoso, um desses imensos murais que a pintura americana, ou mexicana dos anos 30, tão frequentemente erigiu. Em 1966, numa crítica ao filme, Michel Ciment, na *Positif*, fazia outra comparação nada parva: com os filmes estalinistas dos anos 40. Os extremos tocam-se? Não necessariamente, mas a grande epopeia ou é alexandrina ou é a grandes pinceladas. Pessoalmente, este filme sempre me pareceu realizar os sonhos de alguns dos esquecidos pintores americanos dos anos 30-40. Parafraseando o título de uma exposição célebre: "The Machine as Seen at the Beginning of the Mechanical Age". Não é um tema muito evidente na pintura americana dessa época, mas **An American Romance** anuncia, inocente e puramente, um movimento que sobretudo pintou o final do mundo que em 1941 estava no apogeu. Podia ser o pórtico, donde entendêssemos melhor Liberman ou Pepper, Tonny Smith ou Louise Nevelson. Em **An American Romance**, King Vidor foi o precursor deles.

Ninguém que eu conheça (ou que eu queira conhecer) deixou de exaltar o prodigioso plano de abertura: a chegada do barco com o arco-íris. Para além de tudo, esse fabuloso plano faz a síntese entre a visão romântica subjacente a toda a obra de Vidor e a sua vontade de realismo. Nenhum

grande pintor realista teria desdenhado daquele plano de conjunto sobre os emigrantes, párias do velho mundo chegados ao novo.

Mas eu não me extasio apenas com essa abertura, a única que, neste filme sobre **os quatro elementos** (dentro do panteísmo e da teluricidade que sempre foram apanágio de Vidor) nos dá a água, o mar, sublinhando-lhe a dimensão matricial e primordial.

Quando Steve Dantos - ainda chamado Stefan Dantosbiblicek - põe os pés em terra (acompanhado por uma voz *off* que no princípio do filme tem papel primordial e depois se vai insensivelmente calando) a secção "terra" do filme não é menos absoluta, nem menos pasmosa. Em cinco minutos de filme, o polaco percorre 1.600 Km, contra a chuva, a neve, as tempestades e os furacões. "If he had bet on the United States, the United States shall bet on him". A montagem é tão telúrica quanto os enquadramentos, culminando na cor daquele crepúsculo em que, do alto da colina, vê a aldeia do Minnesota onde queria chegar. Muito pouco tempo depois - em tempo de filme (mas tempo do encontro milagroso com John Qualen) - já está no "deepest hole in the world", nas profundezas da terra, nas minas de ferro.

Aquele homem que não sabia parar - a quem o próprio ritmo do trabalho era estranho - enfrenta os obstáculos - língua, analfabetismo, mundo mecânico, acidentes de trabalho - com a astúcia e a inocência de um herói grego. Duas sequências são paradigmáticas e em ambas o sentido plástico da imagem é sublime: quando, após o desastre do colega, põe os óculos para ver o aço fundido - já o filme arde a esse fogo; quando, na tarde do pic-nic com a professora que parece saída de uma ilustração para um livro de Dickens, lhe pergunta como é que do vermelho da terra se faz um prego de aço, segurando numa das mãos um pedaço dessa terra e na outra o aço. Nessas duas sequências começa o princípio da metamorfose que é a figura (retórica e plástica) sobre a qual assenta toda a construção da obra.

Esse princípio é uma espécie de *leit-motif* de fundo, que vamos encontrar em todas as sequências decisivas. Quando a mãe invoca Deus para explicar ao filho como de uma larva repugnante pode nascer a bela borboleta; quando o Outono da sua despedida do Minnesota (em que se separa dos dois únicos seres humanos que ama e o amam, Anna e o conterrâneo Anton) se volve na Primavera do seu reencontro (e casamento) com Anna, sendo plano que só ele traçou e em que só ele acredita; quando o acidente com as chamas ígneas lhe impõem o repouso que lhe dá a sua primeira ideia de "produção"; quando muda o sentido da frase que tanto o marcou e lhe falou da possibilidade de um filho dele poder ser Presidente, dando aos quatro filhos o nome de quatro presidentes da América; quando uma panne do primeiro automóvel (e o encontro com o Professor chamado Clinton tem hoje saborosa premonição) o leva a investir na indústria automóvel; quando o desastre dos dois amigos na corrida o faz ter a ideia de um automóvel resistente à capotagem (e outra fusão é o nome Danton, com as sílabas iniciais e finais dos nomes dos dois amigos); quando a morte do filho na guerra o faz cumprir a promessa de se naturalizar americano e jurar bandeira; por fim quando a sua própria derrota (na luta contra o sindicato) volve a firma do fabrico de automóveis para o de aviões. "I am a very lucky fellow", diz ele, a certa altura à mulher. E esta, que nas tardes de derricho no Minnesota lhe ensinara a ambição (prodigiosa elipse para designar a sociedade patriarcal americana) responde-lhe que não se pode chamar apenas sorte a toda a imensa luta dele, a todo o imenso trabalho e estudo dele.

Falei, atrás, da astúcia dos heróis gregos. Mas o filme é também a convocação dos trabalhos de Hércules, com Steve a enfrentar permanentemente novos e mais difíceis obstáculos e a vencê-los todos.

Mas simultaneamente, e talvez porque o actor que faz de Steve não foi Spencer Tracy mas Brian Donlevy, o herói jamais se escreve ou se inscreve com maiúscula, jamais é o centro e o cerne do filme, mas sempre se insere num colectivo. A diferença é enorme entre Steve Dantos e o futuro

Howard Roark (Gary Cooper) de **The Fountainhead**. Dangos nunca é o super-homem ou o herói fático, num filme em que a sexualidade é transposta da relação homem-mulher (o embaraço dele na tarde do casamento, frente à cama enorme que domina o *décor* e donde ele quer fugir) para a relação homem-matéria (daí a imagem recorrente do pistão).

É nos fornos e nas fábricas de aço de Chicago que os corpos se assumem, em suor, em dor ou em penetração. E, neles, a história da família se dissolve, se funde num outro colectivo que tem porventura expressão suprema na longa sequência documental do fabrico em série dos automóveis.

Pensa-se neste filme e é impossível não evocar a abertura marítima ou o final aéreo, quando os aviões, também construídos em cadeia, voam para a guerra. Mas se essas brevíssimas sequências - água e ar - têm toda a força inicial e final, é em terra e fogo que mais pensamos quando pensamos nele. Do "deepest hole" cava-se sempre mais fundo e a palavra *hell* é eventualmente a mais utilizada. As cores do filme são as das forjas de Vulcano, e a suprema beleza é a beleza do aço fundido, matéria de outra matéria, criação tão atribuível a Deus como a da borboleta a partir da larva. Há uma fornalha subterrânea permanente e é nesse magma que tanto se moldam os metais como os humanos. O fogo é o protagonista deste filme. Por isso mesmo, à única referência expressa feita a Deus (o Deus que nasce e vive), na tão citada minha sequência da borboleta, se sucedem os planos do aço derretido e da suprema beleza do fogo. Como à sequência dos poços e das bolas de aço, se sucede a da lição de música e da comparação entre a beleza de ambos.

Por isso, o grande fio oculto, ou melhor dizendo subterrâneo é o que queima as imagens individuais. Quando, pelo contrário, o drama individual mais se afirma (a despedida do filho, a notícia da morte do filho, a reunião da administração em que Steve vota sozinho e perde), as personagens são enquadradas contra longínquas perspectivas, como se continuasse a ser o exterior a força dominante e as cenas íntimas (ou intimistas) as que mais se dissolvem nele. Normalmente planos muito longos, comparados com os planos febris da acção, são muito menos a acção dramática que as grandes cenas corais.

Steve Dangos, Anna, os filhos, os amigos, são menos personagens que vultos numa paisagem imensa, mas paisagem não natural. Por isso, a tão sonhada viagem (a lua de mel adiada) é a única passagem do filme em que o exterior é abolido, porque a beleza das Montanhas Rochosas ou dos pomares da Califórnia não têm olhos para as olhar.

E só no fim reparamos que a voz off de **An American Romance** é a voz do único dos cinco filhos - Theo - que seguiu as pisadas e os olhares do pai e que, num dia inlocalizado e de um tempo indefinido, contou menos a história deste do que a história de um país, menos a história de um solo do que a história de um subsolo. E é por vir dele que o plano final - ao contrário do plano inicial - é um plano ameaçador, *raccord* de uma América para outra América, que já não cabe neste quadro nem nesta visão romântica. **An American Romance** leva-nos a descobrir, como escrevi há muitos anos, o que é o cinema. E o que é a pintura. Mesmo - ou sobretudo - porque raramente, como nesta obra, eles foram tão dissonantes.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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