

HALLELUJAH! / 1929

Aleluia!

Um filme de King Vidor

Realização: King Vidor / Argumento: Wanda Tuchock / Diálogos: Ransom Rideout / Fotografia: Gordon Avil / Montagem: Hugh Wynn / Gravação do Som: Douglas Shearer / Direcção Artística: Cedric Gibbons / Guarda-Roupa: Henrietta Prazer / Canções: “Swing Low, Sweet Chariot”, “Going Home”, “Swance Hiver”, “Oh Cotton”, “Carry Me to the Water”, “Get on Board Little Children”, “Lord Have Mercy on My Children”, “Roll the Cotton Down”, “Give Me That Old Time Religion”; e duas canções de Irving Berlin, “The End on the Road” e “Swanne Shuffle” / Intérpretes: Daniel Haynes (Zeke), Nina Mae McKinney (Chick), William Fontaine (Hot Shot) Harry Gray (Parson), Fannie B. DeKnight (Mammy), Everett McGarrity (Spunk), Vitoria Spivey (Rose), Milton Dickerson, Robert Couch e Walter Tait (os três garotos), Evelyn Pope Burwell, Eddie Connora, William Allen Garrison e os Dixie Jubilee Dingers.

Produção: King Vidor para a MGM / Rodagem: nos estúdios da MGM, em Culver City na Califórnia e em exteriores em Memphis, Tennessee / Cópia: 35mm, preto e branco, legendada eletronicamente em português / Duração: 106 minutos / Estreia Mundial: 20 de agosto de 1929 / Estreia em Portugal: Cinema Odeon, a 11 de março de 1931.

“Durante vários anos alimentei uma secreta esperança. Queria fazer um filme sobre negros e com um elenco utilizando apenas negros. A sinceridade e o fervor das suas expressões religiosas intrigavam-me, assim como a simplicidade autêntica dos seus impulsos sexuais. Em muitos casos a mistura destes dois factores parecia oferecer um conteúdo fortemente dramático.”

Invariavelmente a resposta dos produtores ao desejo acima expresso por King Vidor foi negativa. O sonoro reavivou a ideia: Hollywood clamava que a música e o ritmo eram mais do que nunca necessários e não havia, segundo o senso comum, nada mais musical e com mais ritmo do que o negro americano. Mas Schenck, o patrão da MGM, continuou reticente, desconfiado que um filme só com negros jamais seria projectado nas salas do Sul. Vidor decidiu então investir o dinheiro que o contrato previa para cada filme, que fizesse na produção desse *all-black movie*. Schenck aceitou o desafio (era um homem com grande espírito desportivo), afirmando a Vidor: “Seguindo esse ponto de vista, pela minha parte, não me oponho a que você faça até um filme sobre meretrizes.”

Hallelujah foi considerado por muitos a primeira obra-prima do cinema sonoro. E é fundamentalmente essa circunstância, a da utilização do som, que tem sido objecto de grande parte das considerações dedicadas ao filme. Entre as enormíssimas dificuldades que o novo processo levantava, uma das principais radicava na exigência de imobilidade da câmara típica deste período e que em “incunábulo” do sonoro como **Hollywood Revue of 1929** parecia ter feito recuar vinte anos os cometimentos estilísticos do cinema mudo.

King Vidor resolveu o problema restringindo drasticamente o número de cenas obrigando à gravação de som síncrono. Desejando documentar os grandes rituais religiosos, como as cenas de baptismo, os sermões, as orações colectivas, Vidor optou por se libertar do espartilho do sonoro, deixando para a montagem a sincronização do som. Muitos historiadores sublinham hoje o enorme contraste entre as cenas filmadas com som directo (som ante-gravado e que funcionava no *plateau* como agora o *play-back*) e as grandes “coreografias” dos rituais em que a câmara de Vidor revela uma inteira liberdade e uma inventividade apreciável.

Nestas cenas, a montagem posterior do som poderia levantar e levantou consideráveis dificuldades e previsíveis defeitos. Vidor utilizou-os em seu favor. Recordo, por exemplo, a sequência capital da perseguição de Zeke a Hot Shot, nos pântanos. A sequência foi filmada em exteriores, mas todo o som foi concebido em estúdio. Vou citar uma longa declaração do cineasta, porque me parece mais reveladora do que qualquer comentário à posteriori.

“Aquilo, num estúdio cinematográfico de 1929, era uma aventura nova e inesperada. Pusemo-nos a formar grandes charcos de água e lama, chapinhando neles com os pés, ao mesmo tempo que gravávamos os efeitos. Arrastávamos ramos escachados e troncos de árvores supostamente caídos e submersos no lodo e imitávamos os batimentos de asas de estranhos pássaros que levantavam voo.

Ocorreu-me então que, se tinha de me servir daqueles recursos para lograr o efeito dos sons, podia também dar largas à imaginação e construir aquela sequência de um modo impressionista. Assim, por exemplo, quando se pisava um ramo caído na lama podia produzir-se o som de um osso a partir-se; quando o perseguido levantava os pés do lodo pegajoso fazíamos com que o chocalhar originado, ao produzir-se o vazio à superfície, ressoasse de um modo tal que desse a impressão que se ia a tombar de cabeça no inferno. Quando cantava um pássaro, fazíamos com que o som parecesse um silvo, qualquer coisa como a ameaça de um desastre certo. Todos estes sons representavam a morte à espreita e elevavam a uma expressão incomensurável o clímax dramático do filme. Nos meus encontros desesperados com o som, julguei que este emprego irreal do mesmo se encaixava idealmente com o meu filme.”

A recepção de **Hallelujah** teve duas faces. Em grandes cidades como Nova Iorque, depois de inicialmente lançado em circuitos género arte e ensaio, o filme chegou aos grandes cinemas e teve um êxito merecido. Mas no Sul, os preconceitos dos exibidores – gente sempre mais papista do que o Papa – determinaram um boicote tácito só pontualmente quebrado por um ou outro mais ousado negociante. Quando foi exibido não consta, todavia, que tivesse sido objecto de rejeição pública por motivos raciais.

Hoje em dia, alguns historiadores tendem a incluir **Hallelujah** na classe dos filmes sulistas cuja tradição se iniciou com **Birth of a Nation**, geralmente louvados pelos seus cometimentos técnicos, mas atacados pela ideologia. Queria isso dizer que as ousadias de 1929 teriam hoje o labéu inverso, desvalorizando-se a visão matriarcal das comunidades negras, a imagem de relativa prosperidade e autonomia das terras do algodão e o lado cabana do Pai Tomás que afecta o comportamento dos personagens.

Não me parece que valha a pena argumentar contra uma leitura tão maximalista, para usar o jargão político. E, sobretudo, não vale a pena argumentar contra uma leitura que, tal como os preconceitos dos exibidores dos anos 20 e 30 (lembro que em Paris, o exibidor mutilou impiedosamente as sequências que ofendiam a limpeza moral dos costumes da libérrima cidade-luz), passa ao lado do que é fundamental no filme.

Este filme de Vidor é, como tantas outras obras suas, sejam elas com brancos ou com pretos, uma celebração do desejo, na diversidade e oposição dos seus estados, que vão do êxtase ao ódio, da explosão vital até à sombria irrupção da morte. **Hallelujah** parece um gentil documentário agrário? Mas não será isso apenas um eco do canto bucólico de **Our Daily Bread**? E essa tão ligeira capa poderá, em todo o caso, conter a intensidade emocional, por vezes vertida em ferocidade, que percorre esta suposta idealização rural, que prefigura já o sentimento trágico do futuro **Duelo ao Sol** e, por maioria de razão (maioria determinada pelo paralelo entre as respectivas sequências no pântano) de **Ruby Gentry**?

Num dos mais belos textos que conheço sobre **Hallelujah** – um texto de época –, o escritor e etnólogo Michel Leiris escreveu: “Que um homem seja jogador, lúbrico, assassino, pronto a todos os sacrilégios como a todas as tentações, nada disso impede que ele seja também um santo. Tal é o caso do personagem principal de **Hallelujah**. Uma mulher, inversamente, poderá não ter senão astúcia a mentira e ainda assim isso não quer dizer que ela não seja também santa, desde que seja capaz, por momentos, de um delírio admirável em que a sua grande exaltação para o bem se confunda com a mais intensa excitação dos sentidos.”

Dir-se-ia, a crer em Leiris e seguindo o filme de Vidor, que a santidade está na fusão da vida e da morte, do sagrado e do profano. Não é esse o tema de **Hallelujah**: esse é o pressuposto de toda a sua *mise-en-scène*. Desde a concepção dos cenários que tudo fundem (veja-se a casa de Parson e Mammy em que no mesmo espaço se confundem as camas, a cozinha e as outras diversões), aos ritmos do quotidiano (a passagem do trabalho à dança ou canto não se faz de modo parcelar; a sua simultaneidade é repetidamente marcada por Vidor, não se podendo deixar de registar a perfeita integração dos números e das coreografias na narrativa), à coralidade dos diálogos (toda a conversa tende para o canto polifónico), **Hallelujah** apresenta-se como um filme onde a tensão visual acompanha e expressa os prodigiosos encontros do bem e do mal. Épica visão da queda e ressurreição de Zeke, soberbo ensaio sobre a psicologia feminina – e a criação de Nina Mae McKinney só viria a ser retomada de um modo tão físico na carreira de Vidor por uma actriz como Jennifer Jones – **Hallelujah** é pura expressão de uma santidade em que o crístico e o satânico formam, ao mesmo tempo, a mais violenta figura de divisão, mas também uma singular e ancestral raiz comum.

M.S. Fonseca