

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA

A CINEMATECA COM O DOCLISBOA: O DOCUMENTÁRIO EM MARCHA – CONTURBADOS ANOS 30 NA AMÉRICA DO NEW DEAL (com o apoio da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento e a colaboração especial do Departamento de Cinema do MOMA)

25 de outubro de 2023

A PLACE TO LIVE / 1941

Um filme de Irving Lerner

Realização: Irving Lerner / **Argumento:** David Forrest, Muriel Rukeyser / **Direção de Fotografia:** Roger Barlow / **Produção:** Irving Lerner / **Música:** David Diamond / **Interpretações:** Frieda N. Blank, William Kesselring, Bill Watts / **Cópia:** 35mm, a preto e branco, falado em inglês, com legendagem eletrónica em português / **Duração:** 17 minutos / **Estreia Mundial:** 1941, Estados Unidos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

...ONE THIRD OF A NATION / 1939

Um filme de Dudley Murphy

Realização: Dudley Murphy / **Argumento:** Oliver H.P. Garrett, Arthur Arent, Dudley Murphy / **Direção de Fotografia:** William Miller / **Produção:** Harold Orlob / **Distribuidora:** Paramount Pictures / **Música:** Nathaniel Shilkret / **Edição:** Duncan Mansfield / **Direção de Arte:** Walter E. Keller / **Interpretações:** Sylvia Sidney, Leif Erickson, Sidney Lumet, Muriel Hutchinson, Percy Waram / **Cópia:** 16mm, a preto e branco, falado em inglês, com legendagem eletrónica em português / **Duração:** 79 minutos / **Estreia Mundial:** 10 fevereiro 1939, Estados Unidos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Duração total da sessão: 96 minutos

Sessão com apresentação.

Nota: A cópia a apresentar de **...One Third of a Nation** mostra-se, em partes, algo escurecida. A Cinemateca pede desculpas pelos eventuais incómodos.

“We’re live people in a place that’s half dead” exclama, segura, a mãe de **A Place to Live**, num tom cuja coragem se quer sobrepor ao desespero. Sobra a esperança, e este “live people” num cenário “half dead” sublinha-lhe a consciência de uma condição, e a tentativa de a superar através de uma chamada à razão ao poder instituído; esta voz que se dirige diretamente ao narrador (masculino, que se assume como aquele que traz contexto a esta realidade) é o testemunho do sofrimento de uma população suburbana (neste caso de Philadelphia), periférica, renegada face aos arranha céus, ou ao prestígio dos monumentos de pedra, construídos naquela cidade; vive em bairros rapinados pela pobreza, a miséria, e as infestações de ratos. **A Place to Live** vai se construindo, assim, a duas vozes, entre o homem que friamente narra, e a mulher que testemunha, *in loco*.

É pertinente a escolha da mulher como a “voz do povo”. Revemos toda uma iconografia da figura feminina enquanto símbolo revolucionário (com sementes na iconografia cristã, passando pela

Revolução Francesa, e caminhando até à “Mãe” de Maximo Gorky), de contestação ao poder instituído, personificação da Liberdade (como aquela que Delacroix terá pintado em 1830).

Nesta significação está implícito, no entanto, a sujeição da figura da mulher ao papel de género que dela era esperado à altura, a função de mãe, num sentido quase sacrificial, hagiográfico, daquela que, na sua vulnerabilidade, cria e atentamente cuida, evocando o *pathos* da narrativa. É em consequência disso que a história se vai debruçando no seu olhar sobre o filho, o descendente desta tragédia em que vive, e a quem quer proporcionar melhores condições de vida – acompanhamos a sua caminhada por entre o pobre bairro em que vivem, e o seu cruzamento, até, com um rato do lixo, na volta para casa. O homem (o narrador) é, assim, aquele que detém uma presença que, ainda que racional e informada, se mostra deslocada, distante destas “vítimas” da inação do governo, do seu emocionado sofrimento, que brota através das imagens (o filme assume a carga dramática); não é mais do que um agente passivo, quase a caminhar para a culpa daqueles que renegam o cuidado àquelas habitações. Esta empática simbiose entre mãe e filho, em contraponto ao homem, traz à memória a alegoria de uma outra curta-metragem, **Bezhin Lug** de Eisenstein, ainda que aí o homem (nesse caso, o pai) adquira já o estatuto de inimigo, face à mãe, e o filho que a irá vingar. Também aí, e de uma forma muito mais assumida, as conotações bíblicas agregam-se à iconografia da mãe-revolução feita, paradoxalmente, embrião (quem faz nascer é, pela primeira vez, a semente) da ação revolucionária, aludindo à, atrás mencionada, nuclear obra de Gorky.

Irving Lerner - que se terá iniciado na realização com a obra do coletivo militante Frontier Films (de que fez parte), **China Strikes Back**, estreava-se, depois, sozinho com este **A Place to Live**, numa produção financiada pela Philadelphia Housing Association. A partir deste patrocínio de um objeto fílmico por uma entidade estatal (cujo primeiro exemplo, num contexto norte-americano, fora o nuclear **The Plow that Broke the Plains**, realizado 4 anos antes por Pare Lorentz) podemos compreender o desenlace sempre persuasivo do filme, à realismo socialista (o documentário a nunca esconder a sua relação com a oratória), numa abordagem propagandística, a roçar o populista, que comprime toda a sua atenção no alerta, ao espectador, para a importância e valor dos problemas que estão em causa através da voz deste povo, declarado herói naquele *frame* final. Esta vontade de engajamento, a necessidade de dar ouvidos a esta voz (porque a cidade são as pessoas, como o filme faz questão de reiterar), relaciona-se com um contexto político-artístico mais alargado, o da tentativa de estabelecer um vínculo entre o cinema e a afirmação de uma identidade nacional - por influência das intenções do cinema militante soviético da década de 20, depois perpassadas para a abordagem, menos presa a experimentalismos formais, de John Grierson, um dos nomes de que a simplicidade narrativa destes filmes se parece mostrar herdeira.

Transpondo este compromisso, ideologicamente à esquerda, para um contexto norte-americano, há um detalhe adicional que se mostra inevitável na relação destas obras com a produção fílmica norte-americana, que é o contraste que, numa primeira fase, parecem apresentar à espetacularidade da indústria de Hollywood. Em 1931, Seymour Stern (realizador, autor e editor norte-americano que se terá cimentado no cinema enquanto herdeiro do experimentalismo soviético, colaborando, por exemplo, com Eisenstein nas suas produções nos EUA e no México), idealizando a formação deste cinema militante, que só se veio a efetivar verdadeiramente no decorrer da década de 30, equacionava, na magazine *The Left*, se a formação de um tal cinema, quando eventualmente constituído, não seria uma espécie de oposição (quase milagrosa) à “publicidade ao dinheiro americano”, para ele, porta-estandarte da indústria cinematográfica norte-americana. Questionava-se, portanto, se este não seria “a cinema, in a word, that offers the exploited class of America precisely the opposite, in spirit, technique and ideology, to the Hollywood movie, - the advertisement for American Money?”

No fim de contas, não sabemos se **A Place to Live** terá conquistado, exatamente, este lugar desejado por Stern, visto que, apesar de nos mostrar o lado da “classe explorada”, comparativamente aos seus congéneres soviéticos, as suas intenções e mecanismos técnicos revelam-se, nitidamente, menos arriscados. No filme de Lerner, a mudança que se quer alcançar não se traduz na necessidade de uma qualquer revolução proletária que combata o poder instituído, e que irá concretizar essa vontade coletiva de uma vida melhor. A visão de mudança reside, sim, na colaboração com esse poder, procurando uma mudança na ação governativa, sempre assente na democracia parlamentar, nunca

ousando sugerir a sua destituição pela “ditadura do proletariado”. Nesse sentido, ainda que o povo tenha, formalmente, uma voz autónoma (a da mulher), esta manifesta-se, simplesmente, como um veículo simbólico-narrativo, porque não se vê a si própria como o agente passível de “meter as mãos na massa”, mas, simplesmente, isso, um mecanismo sonoro que apela, alertando o Estado para uma ação política mais adequada. É a partir deste corte efetivado com o comunismo “puro e duro” que se percebe o surgimento de um objeto, aparentemente, estranho como ...**One Third of a Nation** – esse, sim, que se impõe como algo que o Seymour Stern de 1931, provavelmente, nem julgaria possível.

Começamos pela carreira do realizador a cargo deste projeto, Dudley Murphy, que se implantara a partir da década de 20 nos experimentalismos formais do cinema de inspiração dadaísta - são dele, por exemplo, títulos como **Danse Macabre** ou **Ballet Mécanique**, realizado em parceria com Fernand Léger e Man Ray, que conhecera em Paris. Em 1924, ao regressar aos Estados Unidos, Murphy foi caminhando entre a realização e a escrita de argumentos, e através de contactos com a indústria filmográfica norte-americana (teria trabalhado, nesses primeiros anos, como assistente de Rex Ingram) eventualmente propôs a ideia de construir um filme focado nos arranha-céus de Manhattan (que começaram a povoar a cidade desde finais do século XIX), e nos homens que os erigiram, da mesma que forma que “Flaherty filmou os esquimós ou os habitantes das ilhas dos Mares do Sul”. O filme, estreado em 1928 sob o nome **Skyscraper**, com a realização de Howard Higgin, finalizou-se como uma narrativa romântica, afastando-se da ideia inicial de Murphy (que nem sequer figura no argumento) para a sujeição a uma abordagem convencional, agradável ao público relativamente desinteressado, mesmo que não esconda a vontade de retratar uma “vida proletária”.

Toda esta digressão contextual, porque Murphy, que veio a escrever e realizar outras longas-metragens ao longo da década de 30 (retirara-se nos anos 40 para se dedicar à restauração), sujeitando-se progressivamente à narrativa identificável, imposta pela indústria de Hollywood, parece realizar este ...**One Third of a Nation**, como uma quase resposta, ou complemento, a este **Skyscraper**, padecendo, ainda assim, de semelhante pressão da indústria (a que, por esta altura, já se havia habituado).

O filme conjuga um conteúdo de intervenção declaradamente socialista, querendo introduzir, muito levemente, a disrupção que Murphy foi tentando (é de mencionar, por exemplo, a sua preocupação em figurar minorias sub-representadas, como no elenco quase maioritariamente afro-americano de **The Emperor Jones** de 1932, filme pós **Aleluia!** de King Vidor - e este não me parece o único paralelo possível entre os dois realizadores), num contexto cimentado por uma crise da habitação, onde um velho edifício de condições deploráveis, casa de um conjunto de habitantes de parcas condições económicas, sofre um incêndio enquanto, no mesmo espaço urbano (e são várias as transições, assumidamente dialéticas, que ilustram esta dimensão) coabita a riqueza dos arranha céus nova-iorquinos, ofuscando tudo, dando a aparência que, naquela Manhattan, todas as vidas são perfeitas. Enquanto em **Skyscraper**, Murphy queria desocultar as condições laborais por trás de tal monumentalidade (claramente menos “monumentais”), revelando-lhes os métodos de produção (descapitalizando-os, quebrando a ilusão perfeita), numa ação contrária à sua “imaculada” beleza, aqui, essa vontade de oposição, de tornar visível, não se centra no desvendar das condições do próprio objeto (processo retroalimentar, antropofágico), mas, sim, no que diretamente (formalmente) se lhe opõe, aquele edifício em ruína – superfície através da qual se revela a verdadeira oposição, económica e social.

Conta-se que ...**One Third of a Nation** terá sido filmado no mesmo estúdio desse tal **The Emperor Jones**, e terá sido uma pequena produção que adaptou ao ecrã uma peça escrita para palco pelo Federal Theatre Project of the Works Project Administration, que visaria dar emprego a atores em dificuldades pela crise da Grande Depressão; foi, aliás, a primeira adaptação ao cinema de uma peça deste projeto. Ainda que não se elabore como um documentário, ou algo de remotamente jornalístico (ou não será, qualquer filme, um documentário, como terá apontado Bill Nichols?), esta ficção concretiza a necessidade de “dar a ver o invisível”, procurando projetar-se no contexto histórico e social da sua época. Tal como na curta de Lerner, também a mulher (Mary, interpretada por Sylvia Sidney) é a porta-voz da Revolução, ainda que, aqui, para além de mãe (o filho é interpretado por um Sidney

Lumet de 14 anos, numa das suas únicas incursões na representação), não escape, também, aos estratégias do romance de Hollywood.

Nesse sentido, ao endereçar os problemas que procura explorar – a exposição das condições de vida daquelas pessoas e, em consequência, o falhanço geral do individualismo, do sistema capitalista – arranja estratégias, que vão desde a alusão ao filme de terror (o edifício com vida própria, feito casa assombrada, que aparece ao olhar da criança, infernizando os seus habitantes), à redenção do real culpado, Peter, porque, no final de contas, ele só queria ser médico (ou seja, ajudar significativamente as pessoas), e nem sequer sabia que era proprietário daquele edifício – descobre-o, apenas, aquando do incêndio, ao ajudar o filho de Mary, ferido no incêndio, e que nele habitava. Assim, a personagem de Peter (interpretado por Leif Erickson) assenta-se num dilema quase moral – a sujeição passiva aos interesses da família (sobretudo da irmã, focada em enriquecer ainda mais) com quem partilha o sangue, por falta de coragem, ou o combate pelo que está certo, as condições de vida daqueles habitantes (ganhando, por sua vez, o amor de Mary).

Se o filme falasse, tal como aquele edifício obedeceria, provavelmente, a esta série de perguntas e respostas: “Será Peter assim tão culpado? Afinal, ele nem sabia que detinha aquele edifício! Aliás, o próprio edifício é malvado, fala por si, e quer matar os seus habitantes!” Até que ponto é que a introdução de um elemento fantástico, numa história cujo *pathos* se situa (tal como na condição do documentário) na sua inevitável relação com a realidade, não ridiculariza o real problema que supostamente expõe? E a desculpabilização do responsável, como é que convoca qualquer tipo de empatia para com a situação?

Neste imbróglia, onde se parece conjugar, simultaneamente, uma crítica ao falhanço capitalista, com uma submissão à moralidade de Hollywood e as suas desconfianças ideológicas (no fim de contas, o primeiro namorado de Mary, Sam, proletário, que quer combater pelas condições daqueles habitantes, torna-se até menos simpático do que Peter, porque é com este que o espectador encontra maior compreensão, e com quem deseja que ela permaneça, no final) a realidade é subvertida aos recursos do espetáculo. ...**One Third of a Nation** apresenta-se, assim, como um objeto extremamente intrigante (uma espécie de proto neo-realismo adornado com motivos hollywoodescos), pelo modo como parece conjugar essas aparentes contradições, convertendo-as em possibilidades formais que, provavelmente, apenas se poderiam concretizar com tal fluidez e leveza pelas mãos de alguém com a capacidade inventiva de Dudley Murphy - mesmo que, claramente, afastado da ingénua liberdade daquelas primeiras obras da década de 20.

Logo ao início somos confrontados, com aquela montanha aureolada de estrelas, anunciando o nome da distribuidora, Paramount Pictures. Onde estás tu, Seymour Stern?

Miguel Pinto