

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA? | COMUNIDADE

17 de Dezembro de 2024

DAVID HARUM / 1915

um filme de ALLAN DWAN

Realização: Allan Dwan *Argumento:* Allan Dwan a partir do romance de Edward Noyes Westcott (*David Harum: A Story of American Life*, 1897) *Fotografia:* Harold Rosson *Interpretação:* William H. Crane (David Harum), Harold Lockwood (John Lenox), May Allison (Mary Blake), Kate Meeks (Tia Polly, irmã de David Harum), Guy Nichols (Diácono Perkins), Jack Pickoford (rapaz nos estábulos), Russell Bassett (num pequeno papel, não creditado).

Produção: Famous Players Film Company (Estados Unidos da América, 1915) *Produtor:* Adolph Zukor *Cópia:* George Eastman House, 35 mm, preto-e-branco, muda, intertítulos em inglês e legendas electrónicas em português, 68 minutos a 18 fps *Estreia:* 2 de Fevereiro de 1915 *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de Fevereiro de 2022 ("Allan Dwan") com *Manhattan Madness* (Allan Dwan, 1916).

FARPÕES BALDIOS / 2017

um filme de MARTA MATEUS

Realização, Argumento, Montagem: Marta Mateus *Imagem:* Hugo Azevedo *Som:* Olivier Blanc, Hugo Leitão *Correcção de cor:* Gonçalo Ferreira *Guarda-roupa:* Patrícia Dória *Com:* Maria Clara Madeira, Gonçalo Prudêncio, Maria Catarina Sapata, José Codices, Francisco Barbeiro, Maria Lúcia Canhoto, Mariana Padeiro, Tatiana Prudêncio, João Neves, António Prudêncio, Rodrigo Rosa, Tobias Liliu, Joaquim Prudêncio, Augusto Frade, Paula Pelado, Maria Inácia Cunha, Tânia Ramos, Fátima Mateus, José Guarda, Maria Ludovina Monteiro, João Capitão, Ana Fonseca, Ana Isabel Santos, Cláudia Ramos, Francisco Gomes, Inês Medeiros, João Bravo, José Ramos, José António Jesus, José Manuel Mendes, Luís Manuel Fonseca, Maria Rosa Mendes, Mónica Alexandra Ramos, Pedro Coelho, Roberto Branco, Safir Eizner, Tiago Joaquim Fortio.

Produção: C.R.I.M (Portugal, 2017) *Cópia:* Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, DCP, cor, 25 minutos *Estreia:* 26 de Maio de 2017, no Festival Internacional de Cinema de Cannes (Quinzena dos Realizadores) *Estreia comercial em Portugal:* 7 de Setembro de 2017, no cinema Ideal (Lisboa) *Primeira apresentação na Cinemateca:* 24 de Julho de 2017 ("A Cinemateca com o Curtas Vila do Conde" [com *Coup de grâce* (Salomé Lamas, 2017), *Os Humores Artificiais* (Gabriel Abrantes, 2017), *Où en êtes-vous, João Pedro Rodrigues?* (João Pedro Rodrigues, 2017)]).

DAVID HARUM É ACOMPANHADO AO PIANO POR FILIPE RAPOSO

MARTA MATEUS ACOMPANHA A SESSÃO PARA UMA CONVERSA NO FINAL DA PROJEÇÃO

Um filme pioneiro, um filme contemporâneo, um movimento de câmara na vertical, a profundidade de campo, um fio narrativo múltiplo, o cuidado da língua, numa obra muda que preserva particularidades de linguagem nos intertítulos e numa obra sonora que se completa nas modulações da oralidade, o eixo essencial da comunidade. São variáveis que, no diálogo panorâmico entre questões de Abril com a História do cinema da travessia de 2024 em *raccord* com 1974 na programação da Cinemateca, juntam nesta "sessão Comunidade" *David Harum* de Allan Dwan e *Farpões Baldios* de Marta Mateus. Dois filmes de séculos diferentes com praticamente um século de permeio.

O lugar de *David Harum* é o de uma comunidade rural imaginada, nas cercanias de Nova Iorque, onde nesses anos pré-Hollywood Allan Dwan trabalhava encontrando, ou fabricando, sintonias inesperadas. O de *Farpões Baldios* – como o do recente *Fogo do Vento* (2024) – é o Alentejo português da comunidade onde Marta Mateus cresceu no século XX pós-revolução e começou a filmar nesta obra inicial de curta-

metragem que não se conta em metros de película, em tempos digitais. O tempo do filme português é disponível, o do filme americano coincidente com o seu momento, em ambos existindo a simultaneidade do *flashback*. O timbre da comédia pulsa em *David Harum*, cuja narrativa tem o seu lado dramático e a transparência da experimentação da linguagem cinematográfica. Também recto e em simultâneo ondulante, *Farpões Baldios* toca várias cordas, unindo pontos de uma curva aberta à paisagem, às suas pessoas e às histórias delas. Como se rondasse uma essência. Os parágrafos que se seguem acerca de *David Harum* foram (quase todos) escritos para a primeira passagem do filme na Cinemateca, na ampla retrospectiva Dwan de 2022 (a mais extensa organizada em qualquer parte do mundo, com cerca de sessenta títulos, representativos de todas as fases do seu trabalho de décadas). Os de *Farpões Baldios* são de agora.

O pioneiro Allan Dwan gostava de Nova Iorque, mais que de Los Angeles. E filmou a cidade com gosto e proveito desde os anos 1910. Nos píncaros finais dos anos 1920, *East Side, West Side* é um esplêndido elogio à superfície da paisagem urbana e profundidades subterrâneas de NY, mas logo em 1916 Dwan deve ter apreciado ser delirante em *Manhattan Madness*. Um ano antes, ter-se-á divertido com “The busiest man in Homeville”, ou seja, *David Harum*, o filme com o nome da personagem do banqueiro de uma cidadezinha americana com queda para interferir na vida dos seus concidadãos. Trazendo para primeiro plano o protagonismo do “mais atarefado homem de Homeville”, na adaptação ao cinema de uma história de vida americana. No último plano, o actor que o interpreta, calvo e bonacheirão, despede-se dos espectadores em dois planos consecutivos, com e sem caracterização, numa vénia que é o último aceno do filme. A sua última nota de humor. E um olhar directo para a câmara.

E agora, lembre-se, vista a torrente da obra de Allan Dwan na travessia de décadas: dos mais prolíficos cineastas de sempre, um dos pioneiros da indústria cinematográfica, um dos grandes nomes do cinema clássico americano a quem a história foi dando um lugar subestimado, são-lhe comumente atribuídos cerca de 1600 títulos, a larga maioria dos quais produzida nos primeiros anos da década de 1910 quando começou a realizar filmes de uma bobine, ao ritmo de três por semana. Faz parte da lenda e faz parte das contas, como delas participam os dados da formação em engenharia, especialização em electricidade, a entrada no cinema nos anos da invenção e descoberta permanentes no curso de rodagens atreitas à necessidade de soluções técnicas e proezas várias. A porta de entrada dos estúdios Essanay em 1909, a tarimba na American Film Company entre 1911 e 1913, o trabalho nas costas Leste e Este dos EUA, os estúdios de Hollywood, e por aí fora. Ao lado de D.W. Griffith, foi Dwan quem inventou, por exemplo, a “dança de câmaras” nos cenários da Babilónia de *Intolerance* (1916) recorrendo a uma grua sobre carris que permitisse movimentos simultâneos na horizontal e na vertical. Se por altos que fossem essas imagens suspensas foram ensaio de voos mais altos, os seus rascunhos encontram-se aqui.

As referências lapidares à importância histórica de *David Harum* como transcendendo a obra de Allan Dwan também indicam como, no mesmo ano seminal de *The Birth of a Nation* de Griffith, Dwan traz para o cinema americano, em modo discreto, o processo revolucionário do movimento de câmara “vertical” a acompanhar a profundidade de campo, tanto em movimento dianteiro como em arrecua. Se o movimento de câmara lateral se praticava desde os primórdios, que a “lenda” (de novo “ela”) associa ao filme Lumière embarcado para fixar vistas de Veneza (*O Panorama do Grande Canal a partir de um Barco*, título número 295 do catálogo dos irmãos franceses) e a história fixa como um panorama rodado em Colónia, à beira do Reno, a 21 de Setembro de 1896, 36 dias antes do de Veneza (*Panorama Captado dum Barco*, título 227 do mesmo catálogo), o movimento “na vertical” foi um achado posterior da linguagem cinematográfica.

Em *David Harum*, acontece num plano que fixa o banco de David Harum no cimo da Main Street de Homeville (os nomes são bons só por si), para seguir, em deslocação, dois transeuntes que, de costas, se

acercam da entrada nos minutos iniciais. E volta a acontecer, em sentido inverso, numa cena em que o protagonista sai de casa aperaltado atravessando uma rua empoeirada e cumprimentando quem passa, com a câmara a recuar à sua frente num plano-sequência que antecede provavelmente o conceito. Dwan: “Foi a primeira vez que mexemos a câmara. E não recebemos muitos elogios por isso – pelo contrário, só insultos. A cena era eficaz, mas quando o filme estreou, o movimento – segundo nos disseram os gerentes das salas – perturbou o público. Diziam que os deixava tontos. Alguns agarravam-se às cadeiras porque pensavam que eram eles que se estavam a mexer. Portanto, em vez de elogios, tivemos reprimendas. Mas aperfeiçoámos o processo e passámos a usá-lo.” (Em *Intolerance* de D.W. Griffith um ano depois, por exemplo de maior elaboração.)

O *tracking shot*, vulgo *travelling*, que os franceses usavam desde 1896 chamando-lhe *panorama* e de que existem bastos exemplos igualmente filmados a partir de embarcações ou comboios – como o fabuloso *Interior New York Subway, 14th to 42nd Street* por Billy Bitzer (American Mutoscope and Biograph Co., 1905) – teve em 1915, nos EUA, este marco relevante. Regista-o o *The Guinness Book of Movie Facts and Feats* emparelhando *David Harum* e *The Second-in-Command* de William Bowman. A originalidade expressiva no uso do *tracking shot* por Dwan é notada nestes termos por Frederic Lombardi (*Allan Dwan and the Rise and Decline of the Hollywood Studios*, 2013): “Ainda que (de acordo com Dwan) o plano tenha sido filmado a partir de um carro [um Ford T com pneus amaciados sobre estrada de terra arada para prevenir solavancos], foi um plano que explorou o tipo de fluidez que seria atingido por operadores de câmara colocados em plataformas móveis montadas sobre carris.” Por outro lado, a profundidade de campo, explorada com naturalidade no mesmo plano, é trabalhada com engenho e arte noutras cenas do filme, à evidência cómica naquela que explicita a argúcia do protagonista no negócio dos cavalos, com um *raccord* entre um gesto humano e o movimento de um cavalo aos pinotes à distância de um campo de cultivo.

David Harum, o filme mudo que teria uma versão sonora (em 1934, por James Cruze, com Will Rogers) e uma variação radiofónica de vida longa (de 1936 a 1951), tem uma genealogia: partindo do livro de Edward Noyes Westcott (*David Harum: A Story of American Life, 1897/98*) por sua vez se baseia na biografia de David Hannum (1822-1891), negociante de cavalos residente em Homer, a produção de Dwan – um dos seus raros títulos Famous Players sobreviventes – é protagonizado pelo actor William H. Crane que, com muito sucesso, já protagonizara a peça na Broadway em 1900, e exigiu que a adaptação ao cinema fosse fiel ao texto, aliás devedor do dialecto rural do Estado de Nova Iorque do século XIX de que os intertítulos mantêm o rasto. Retratado como um negociante de cavalos, banqueiro e filantropo residente numa imaginária Homeville, pode dizer-se que David Harum é uma personagem que contém multitudes. A sua identidade contraditória vai transparecendo à medida da progressão narrativa e não por acaso tarda a revelar-se no plano inicial que apresenta a personagem mostrando a acção (um repasto) e não logo a figura. A inserção de um *flashback* mais para diante justifica a origem da índole compassiva da personagem para com os desvalidos enraizando-a num episódio de infância: obrigado a desenvencilhar-se quando se vê entregue à própria sorte, o pequeno David faz fortuna com uma moedita que lhe é generosamente oferecida e dedica a vida a espalhar o bem, incógnito, à sua volta. É o mote de uma sequência poderosa, habitada por uma multidão alvoroçada de homens prontos à justiça popular, em que David Harum evita o linchamento de um inocente. Visualmente surpreendente com a multidão ondulante em planos gerais a que sucede uma dança *decoupada* de gestos, é um momento não menos inesperado do filme que se vê assombrado pelo mesmo tipo de espectros que atravessam *Woman They Almost Lynched* ou *Silver Lode* décadas mais tarde. De resto, a pequena cidade de *David Harum* confere com a predileção *Americana* das pequenas comunidades das cidadezinhas de muitos Dwan posteriores.

Em *Farpões Baldios* a comunidade da localidade alentejana é filmada nos montes à luz quente do Verão daquelas paragens, e convoca a temporalidade das histórias de trabalho, severidade de vida,

sobrevivência à miséria, vindas da memória dos camponeses e daquela terra num vaivém de coordenadas presentes e passadas que avistam futuros. O título soma *farpões* a *baldios*, farpas que ferem ou impedem a visão e terrenos que ficam por cultivar ou que são habitados por comunidades locais para aproveitamento dos recursos que existam, como recolha de lenhas. Os campos soalheiros de *Farpões Baldios* estão entranhados da vida que continua nos rumores da Natureza, das lenhas, ervas, muros de pedras, nas correrias das crianças ou nas vozes que as chamam, ou diferentemente as enxotam, nos velhos que lembram, no balir, relinchar, chilrear dos animais, que como eles habitam a terra, os planos. A matéria é concreta, tangível, sensual. As reverberações das imagens e sons, a vibração particular das vozes e da paisagem harmoniza-se com a construção do filme, em vinhetas, coral, numa narrativa de transmissão que trabalha a memória dos dias e das lutas dos camponeses daquele lugar. É também a oralidade dos contadores de histórias que regressa nas sábias palavras dos ditos populares, benzeduras, tiradas certas, rezas, lendas ou outras alquimias. Nestes *Farpões Baldios* convivem camadas de tempos, de percepções, de contos. As pessoas têm nomes e os nomes são ditos, alto e bom som quando é preciso, para que sejam ouvidos. E são elas actores-não actores a dizer os próprios nomes ao correr dos créditos no final. Um genérico escrito e falado em concerto de vozes. Fica para outro texto olhar este filme a partir da ideia de duos, como o atinge.

No princípio é o som vindo do escuro de uma casa de arrumos agrícolas. O roçar metálico do ancinho no declive de cimento puxado pelo trabalhador que atravessa a imagem sobrevoada por uma borboleta é o primeiro movimento do filme. As primeiras falas, de outros camponeses, são dos planos seguintes, “Agora mondamos, depois a poda, semeamos os cravos.”, diz um. “No crescente.”, diz o outro, antes que os dois acrescentem cultivos e fases da Lua, à vez. Palavras como fiapos do retrato colectivo no chão comum dos montes que dois miúdos podem percorrer numa coreografia de movimentos que os leva a outro momento. “Cem passos para a frente, cem anos para trás” tinham dito os dois camponeses no princípio. É um belo plano, Catarina e Miguel de braço dado, caminhando no mesmo sentido, mas um de costas outro de frente para a câmara que os segue a alguma distância, com vagar até que o movimento estanca vendo-os afastarem-se no meio do quadro, da paisagem. No plano seguinte, os miúdos escutam as mulheres, a mais velha delas desfiando contos de outros e do mesmo tempo nessa linguagem ancestral que é uma das raízes do filme. A última palavra é “Farpão”, dita por uma das crianças. Um dos últimos planos fixa, frontal, o coro do filme, a comunidade fincada naquela terra, a que o filme dá a voz e os olhos.

Os silos lá estão, emolduram a paragem rodoviária que leva os que partem todos os dias, em Estremoz e noutros lados. Existem no filme como a história da ceifa e da cobra, do patrão que não deixava parar o trabalho nos campos nem para comer um tomate. Como a mão do miúdo a segurar grãos amarelos. Como as rugas vincadas em grande plano da mulher que taceia as próprias linhas da mão cruzando a dada altura a fala dela antes de Marta Mateus olhar para as árvores de *Fogo do Vento*, “Estes campos são um cemitério a perder de vista, lá nasceram, lá ficaram. Os nossos mortos, as nossas sombras, as nossas flores.”

“Uns para baixo, outros para cima, vai-se assim movendo o mundo.”

Maria João Madeira