

THE GREAT TRAIN ROBBERY / 1903

Um filme de Edwin S. Porter

Realização, Argumento, Fotografia e Montagem: Edwin S. Porter / **Interpretação:** Justus T. (George) Barnes, A.C. Abadie, Marie Murray, Max Aronson (G.M. “Bronco Billy” Anderson). **Produção:** The Edison Company / **Cópia:** 35 mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês e legendagem eletrônica em português / **Duração:** 11 minutos / **Estreia Mundial:** 1903 / Inédito comercialmente em Portugal.

THE MASSACRE / 1912

Um filme de D. W. Griffith

Realização: David Wark Griffith / **Direção de Fotografia:** G.W. Bitzer / **Interpretação:** Wilfred Lucas (Stephen), Blanche Sweet (a vigilante), Charles H. West (o marido dela), Alfred Paget (chefe Índio), Harry Hyde, W. Chrystie Miller, Dell Henderson, J. Jiquel Lanoe, Charles Hill Mailes (no comboio), Frank Opperman (velho colono), Jack Pickford (rapazinho), W.C. Robinson (entre os Índios), Charles Gorman, Edward Dillon, Robert Harron (na cavalaria) / **Produção:** American Biograph / **Cópia:** 16 mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês e legendagem eletrônica em português / **Duração:** 31 minutos / **Estreia Mundial:** 7 de novembro de 1912.

THE STAGECOACH DRIVER AND THE GIRL / 1915

(O Cocheiro e a Viajante)

Um filme de Tom Mix

Realização e Argumento: Tom Mix / **Interpretação:** Tom Mix (o cocheiro da diligência), Goldie Colwel (a irmã), Louella Maxam (a jovem que vem para o Oeste), Ed Jones (o xerife) / **Produção:** Selig Polyscope Company / **Cópia:** 16 mm, preto e branco, mudo, com intertítulos em inglês e legendagem eletrônica em português / **Duração:** 12 minutos / **Estreia Mundial:** 13 de março de 1915 / Não consta qualquer informação da sua exibição comercial em Portugal.

HELL BENT / 1918

(A Recompensa)

Um filme de Jack (John) Ford

Realização: Jack (John) Ford / **Argumento:** Jack (John) Ford, Harry Carey / **Fotografia:** Ben F. Reynolds / **Intérpretes:** Harry Carey (Cheyenne Kid), Duke Lee (Cimarron Bill), Neva Gerber (Bess Thurston), Vester Pegg (Jack Thurston), Joseph Harris (Beau Ross) / **Produção:** Universal Film / **Cópia:** DCP, preto e branco, mudo, intertítulos em inglês com legendagem eletrônica em português / **Duração:** 53 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, em 6 de julho de 1918 / Inédito em Portugal.

Duração total da projeção: 107 minutos.

Aviso: a cópia de **The Stagecoach Driver and the Girl** apresenta um grau elevado de degradação, dificultando a legibilidade de alguns dos seus intertítulos. Por esse motivo, apresentamos as nossas desculpas.

The Great Train Robbery

Colocado no seu lugar histórico, **The Great Train Robbery** não é o que se pode chamar um filme “revolucionário”. O papel imenso que teve na história do cinema americano deve-se mais

ao seu enorme sucesso público (salvas as distâncias, pode-se encontrar um paralelo em **Jaws**, de Spielberg, que devolveu ao cinema a sua faceta espetacular e de fenómeno de massas, que andava arredia havia já uma década), tornando-se o filme pré-griffithiano mais popular, do que a quaisquer proezas técnicas e inovações que não apresenta. Sejam justos: nem sequer o próprio assunto. A companhia de Edison que dominava a produção e distribuição (no desejo de assegurar o monopólio em breve provocaria a primeira guerra das patentes que daria origem a Hollywood) copiava modelos estrangeiros de forma a evitar a saturação do público pelos “eternos” quadros animados. Uma das fontes onde mais beberam os “homens de Edison” foi a esquecida “escola de Brighton” cujos cineastas terão sido, a par de Méliès, os verdadeiros pioneiros do cinema. James Williamson e G.A. Smith, entre outros, foram os que construíram os rudimentos de uma “gramática” do cinema (o grande plano, até ao pormenor, de **The Big Swallow**, a primeira “montagem” em **The Kiss in the Tunnell** em 1899, etc). Foram estes ingleses que no começo do século lançaram a “moda” dos filmes de “assaltos” (bancos e comboios) explorando vários *faits-divers*. Foi o êxito que estes pequenos filmes tiveram nos EUA que levou Edison à produção de **The Great Train Robbery**, inspirado numa peça de Scott Marble de 1896, com o mesmo nome, e em acontecimentos que por vezes tinham lugar nalguns Estados. Os assaltos a comboios dos irmãos James estavam ainda frescos na memória, e em atividade encontrava-se ainda a “Wild Bunch” de Sundance Kid e Butch Cassidy. Um dos homens de Edison, Edwin S. Porter levaria a cabo o trabalho.

O papel de **The Great Train Robbery** foi o de ter dado forma dramática a um acontecimento, ou melhor, o de ter usado a “fotografia animada” para “contar uma história”, explorando formas dramáticas como o *suspense* e o crescendo da ação. De qualquer modo, o filme de Porter não surge isolado neste campo: pouco antes, o estúdio rival de Edison, a Biograph fizera **The Escaped Lunatic** que utilizava o mesmo esquema de progressão de ritmo, mas em busca de efeitos cómicos. Não há, ao contrário de muitas afirmações nesse sentido, qualquer revolução em termos de “montagem” no filme de Porter: a história é contada linearmente e a alternância de acontecimentos simultâneos só aparecerá depois, apesar de se querer ver isso no que é o “regresso” ao ponto de partida da ação nos dois planos da libertação do telegrafista e da *square dance*. As ações (assalto e libertação) não são paralelas mas apontam já nesse sentido. Por outro lado, **The Great Train Robbery** apresenta uma particularidade que terá tido bastante peso no seu triunfo público: o grande plano do chefe da quadrilha (interpretado por George Barnes) disparando “sobre” os espectadores. O plano está à “margem” da ação mas tem um papel dramático fundamental e os projecionistas (cujo papel na evolução da “montagem” devido às suas alterações ou às que lhes eram sugeridos pelos produtores, merecia estudo) eram avisados que tanto podiam colocá-lo no começo ou no fim. Este plano “estranho”, de função mais ou menos sensacionalista no seu tempo, que terá talvez provocado tanta emoção como o comboio a entrar na gare de La Ciotat, de Lumière, coloca pela primeira vez o espectador perante uma sua “projeção” no ecrã, produzindo um efeito de identificação que se irá tornar a pedra basilar do cinema.

Manuel Cintra Ferreira

The Massacre

The Massacre, *western* de duas bobinas que a publicidade da época descreveu como uma reconstituição do “último combate” do General Custer (depois filmado por Walsh em **They Died with their Boots On**), mas que parece bastante mais “abstrato”, se julgarmos pela informação fornecida pelo próprio filme. Em tons exacerbadamente melodramáticos (o “background” familiar do protagonista), **The Massacre** impressiona pela violência, e, mais ainda, pela descrição profundamente ambígua da espiral da violência: há um massacre perpetrado pelos índios, é verdade, mas o filme começa com um massacre de uma aldeia índia levado a cabo pelo exército americano. O “olho por olho, dente por dente” parece ser não só a (a)moral conclusão da história mas corresponder a um ponto de vista “superior” da parte de Griffith; vejam-se aqueles fabulosos planos gerais, em picado, com que Griffith filma os combates: não é só o espetáculo da

reconstituição que está em causa, é também a exibição de um ponto de vista distanciado, simultaneamente “divino” e impotente. Pela má fama de **The Birth of a Nation** Griffith ficou com o rótulo de “simplista” preso às costas; **The Massacre** é o filme ideal para começar a desfazer esse rótulo.

Luís Miguel Oliveira

The Stagecoach Driver and the Girl

“É como se se escrevesse a história com luz”, dizia o Presidente Wilson acerca de **Birth of a Nation** de David Wark Griffith. **The Stagecoach Driver and the Girl** não tinha a intenção de ofuscar os outros filmes seus contemporâneos, limitando a cumprir a missão então atribuída aos filmes de 1 ou 2 bobinas e que voltaremos a encontrar a partir dos anos 30 com a série B e a partir dos anos 50 com as séries de *westerns* (ou policiais) da televisão. Este pequeno filme vai trazer-nos a presença do mais lendário *cowboy* do cinema de quem se dizia ter sido autêntico xerife (o que parece corresponder à verdade, mesmo que por um espaço muito curto) e cavaleiro de *rodeo* (o que é inquestionavelmente certo dado que foi através dos espetáculos do Wild West que Mix chegou ao cinema em 1909). Quis-se atribuir-lhe também feitos heroicos na guerra hispano-americana, mas aí é que a porca torce o rabo. Seja como for, tinha atrás de si um “background” suficiente para se permitir arrogar a afirmação de que era “o único autêntico *cowboy* do cinema”. Terá sido, pelo menos, o primeiro a conquistar a popularidade em todo o mundo de tal forma que o *western*, tal como ele o fazia, ficou, durante muitos anos como sinónimo de “um filme de Tom Mix”, servindo a sua figura de paradigma para o herói do género e nos anos 20, com o seu cavalo “Toni” e depois “Malacara”, o modelo de aferição de valor de qualquer candidato a “Westerner”. Mesmo atores muito melhores como Harry Carey (“Cheyenne”) e Buck Jones, ou personagens muito mais ricos como “Rio Jim” (William Hart) lhe ficaram na sombra. Vindo, como já disse, do espetáculo de Wild West, Mix entra na companhia do coronel Selig (onde já trabalhava “Bronco Billy” Anderson) em 1909 onde ano após ano vai criando a sua personagem numa série de “one reels” dirigidos geralmente por Frank Boggs, até 1912.

The Stagecoach Driver... faz parte já da série que o próprio Tom Mix escrevia e dirigia para a Selig, e nele se contêm os elementos, mesmo que de forma rudimentar da “horse opera” que outros tenores montados levarão também a todo o lado. Curiosamente, se Hollywood já estava em efervescência, os filmes de Mix não eram feitos naquela região e sim no rancho Diamond S (S de Selig, certamente) que o coronel adquirira junto de Prescott, no Arizona. Possivelmente o esquema pouco variava (este filme é um dos cerca de 40 que fez nesse mesmo ano), servindo antes de mais de pretexto para exhibir as suas habilidades. Mix, dizia-se, não utilizava duplos nesses anos, o que no fim de contas acontecia com praticamente todos, o duplo profissional aparecendo só mais tarde. Mas claro que era diferente e mais arriscado trabalhar num filme cheio de peripécias. É o caso da perseguição da diligência no filme que vamos ver e especialmente na sua queda, feita com um risco que é fácil de detetar. Mas é só por isso mesmo que ele vale: pela exibição pura e simples do risco, e da fotogenia dos espaços onde os cavalos correm à desfilada. As figuras surgem esquemáticas e algumas parecem não ter qualquer importância (a irmã de Tom Mix) mas não esqueçamos que se tratava de um “one reel” e os mesmos atores e personagens apareciam em muitos outros, como nas séries de televisão de hoje.

Manuel Cintra Ferreira

Hell Bent

Hell Bent constitui uma verdadeira surpresa, porque, de todos os filmes mudos de Ford que se conhecem (incluindo mesmo as fabulosas epopeias que são **The Iron Horse** e **Three Bad Men**), nenhum mostra de forma tão transparente todos os temas, personagens e situações que se conhecem da sua obra (que surpresas não nos poderão reservar outros dos muitos filmes da dupla Ford-Carey, se forem descobertos), apresentados e contados com uma técnica cuja evolução se

verifica que se reduziu essencialmente a um despojamento de efeitos, a um verdadeiro ascetismo da câmara (que Ford explicava, com o seu peculiar humor, que a câmara estava parada porque os atores ganhavam mais do que os operadores e, por isso, deviam ser eles a mexerem-se). Em comparação com outras obras suas bem conhecidas (*westerns*, principalmente, pois de um *western* se trata), **Hell Bent** apresenta alguns planos mais rebuscados (por isso falo do futuro despojamento), embora perfeitamente integrados na narrativa. Os planos de pormenor de um objeto ou gesto, apesar de raros justificam-se pelo facto do filme ser mudo, necessitando, por vezes de um “reforço” visual. E mesmo sonoro, como sublinham os intertítulos com a canção popular Sweet Genevieve. A utilização de música popular para acompanhamento, e a musicalidade da imagem, não são um exclusivo dos seus filmes sonoros (onde se encontram dos mais harmoniosos casamentos de imagem e música da história do cinema: lembremos só para exemplo, o baile rural de **My Darling Clementine**, as melodias irlandesas em **The Quiet Man**, todo o **Rio Grande**, etc.). O pouco que se conhece da sua produção muda mostra que Ford tinha o mesmo cuidado na composição musical da imagem (e agora reparo que chamo a Ford o que talvez se lhe ajuste mais: que ele talvez tenha sido, antes de mais, um “compositor”, sendo os filmes as suas sinfonias).

Em **Hell Bent** encontramos ainda outra característica fordiana, a que deriva da exploração frequente de um mesmo lugar para a narrativa. Chamem-lhe “preguiça”, “hábito” ou simplesmente utilização de recursos que estão mesmo à mão. Creio que se trata, antes de mais, de uma extrema afinidade com a paisagem que o levava a encontrar o “ponto justo” a partir de qualquer perspectiva, retomando até o mesmo plano sem que o espectador se importe, porque é menos uma repetição do que uma perspectiva nova, transformada por uma nova situação dramática. Refiro-me, neste caso, à frequente exploração daquela garganta montanhosa, a estreita passagem que a diligência atravessa e onde a quadrilha tem o seu esconderijo, local já nosso conhecido de **Straight Shooting** e, possivelmente, paisagem revisitada noutros *westerns* com Harry Carey. Ford, aliás, nunca esqueceu esta paisagem, e encontramos-la brevemente no percurso da diligência em **Stagecoach**, podendo-se considerar uma sua evocação a garganta onde Ethan Edwards e Martin Pawley se refugiam do ataque dos Comanches em **The Searchers**. Mas há muitos outros toques fordianos que os seus admiradores rapidamente identificam com renovado prazer: logo ao começo a cavalgada através do rio, semelhante a tantas outras cenas que encontramos nos seus *westerns*, o humor na cena de Cheyenne com a chávena de chá, o plano da janela a partir do interior na cabana de onde a quadrilha foge, imagem que se tornou um *leit-motiv* fordiano, as monumentais bebedeiras dos filmes futuros que se anunciam com Cheyenne no bar e o *gag* do burro e dos gémeos, etc.

A relação de amizade entre Cheyenne e Cimarron, que começa com a irresistível cena do primeiro a entrar no quarto do segundo a cavalo, evoca a que mais tarde une James Stewart a Richard Widmark em **Two Rode Together**. Por outro lado não encontramos o habitual maniqueísmo dos outros *westerns* do mesmo tempo, o que é, aliás, uma característica de Ford, para quem o homem tem boas e más qualidades, sendo o vilão aquele que se deixa levar mais depressa pelas segundas. Daí que a personagem criada por Ford e Harry Carey (geralmente autores dos argumentos), e interpretada pelo segundo, Cheyenne Kid, tenha uma ambiguidade moral que parece não se encontrar em qualquer outros personagens do género (mesmo “Rio Jim”, de William S. Hart, de uma dimensão mais trágica).

Ao longo do filme há vários momentos para que gostaríamos de chamar a atenção: a já referida cena de bebedeira com Cheyenne e Cimarron cantando Sweet Genevieve, a singular e violenta sequência da prisão de Cheyenne, sendo amarrado ao cavalo e lançado à desfilada, cena de violência e sadismo que anuncia o de um personagem como Liberty Valance. E, principalmente, a espantosa sequência da travessia do deserto pelos dois adversários, apanhados depois pela tempestade de areia. Lembramos, inevitavelmente, outra cena fordiana, a de **Three Godfathers**, de 1948, mas passa por ali já a forma dramática de um **Greed**, de Eric Von Stroheim.