

A CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

BILLY WOODBERRY | REALIZADOR CONVIDADO

17 e 27 de Junho de 2025

In the Street /1945-46-1952

um filme de James Agee, Helen Levitt, Janice Loeb

Realização, Fotografia: James Agee, Helen Levitt, Janice Loeb *Montagem:* Helen Levitt *Música:* Arthur Kleiner (EUA, 1948) *Cópia:* Light Cone, 16 mm, preto-e-branco, sem diálogos, a 18 fps, 16 minutos *Primeiras apresentações públicas:* 1948, 1952, em Nova Iorque *Primeira apresentação na Cinemateca:* 9 de Maio de 2018, com *Under the Brooklyn Bridge* de Rudy Burckhardt ("24 Imagens – Cinema e Fotografia | Vestígios do Real").

Free Time /1958/60-2019

um filme de Manfred Kirchheimer

Realização, Montagem, Som: Manfred Kirchheimer *Fotografia 16 mm:* Manfred Kirchheimer, Walter Hess *Mistura:* Kevin Wilson, Prime Focus *Digitalização:* Jack Rizzo, Metropolis Post *Música:* "On the Sunny Side of the Street", "Sandman", "If I Could Be With You One Hour Tonight", "The Festivals", "Sammy", "Randolph Street Blues", "New York 19-"; Eisler, Ravel, Bach.

Produção: Manfred Kirchheimer, Jack Perlin (EUA, 2019) *Produtores associados:* Andrew Adair, Waler Hess *Cópia:* Grasshopper Film, DCP, preto-e-branco, sem diálogos, 60 minutos *Primeira apresentação na Cinemateca.*

sessão de dia 17, apresentada por Luís Mendonça

sessão de dia 27, projecção seguida de conversa com Lúcia Prancha e Billy Woodberry (em inglês)

sessão de dia 17, inclui a apresentação "extra-programa" de *Haverá Eleições* de Cláudia Varejão ("folha" distribuída em separado) e a projecção é seguida de conversa com Cláudia Varejão e Billy Woodberry (em inglês)

"As ruas dos bairros pobres das grandes cidades são, acima de tudo, um palco e um campo de batalha.

Aí, sem noção disso e passando despercebido, cada ser humano é um poeta, um mascarado, um guerreiro, um dançarino, e na sua inocente mestria projecta, sobre a agitação da rua, uma imagem da existência humana. A tentativa desta curta-metragem é captar essa imagem."

texto do cartão inicial de *In the Street*

A "epígrafe" de *In the Street* podia estar inscrita no começo de *Free Time*. O filme de Manfred Kirchheimer dispensa palavras, concentra-se nos ritmos das imagens, em alguns sons, alinha com o laconismo do filme de James Agee, Helen Levitt e Janice Loeb e é, como ele, um filme "de Nova Iorque". A Nova Iorque "de rua" filmada em meados dos anos 1940, no caso do primeiro, e na passagem dessa para a década seguinte, no do segundo. *Outra cidade*, cotejada com a Nova Iorque de 2019, a data de conclusão de *Free Time*, quase sessenta anos sobre o momento da filmagem. A apresentação do primeiro no formato 16 mm, em que foi rodado, e do segundo, no formato digital em que foi concluído, a partir do material original 16 mm, incluem, nessa diferença, o intervalo de tempo e a mudança tecnológica. "Ganham" a luz e o contraste, a matéria da projecção em película de *In the Street*. Se outra razão não houvesse, porque vai melhor com a vibração da rua.

Assinado em trio e filmado à beira da metade do século XX em Nova Iorque, *In the Street* é um pequeno grande filme que cabe por inteiro na História do cinema. E na que cruza a história da fotografia, uma pérola, no sentido da palavra do conto de Steinbeck mais ou menos contemporâneo das imagens de Helen Levitt com James Agee e Janice Loeb.

A nova-iorquina Helen Levitt (1913-2009) produziu o seu importantíssimo trabalho de fotógrafa do século XX, como uma destacada figura da “fotografia de rua” do pós-guerra, como William Klein, Lisette Model, Roy DeCarava ou Robert Frank. Fotografando comunidades pobres, cidadãos em circulação e crianças, muita criança, nos bairros do Harlem, Yorkville e Lower East Side da Nova Iorque do pós-guerra, Levitt começou a fotografar com uma Leica de 35mm e manteve-a quase sempre apontada para a sua cidade. Ainda que uma longa viagem ao México em 1941 tenha inspirado fotografias de bairros pobres não muito distantes das que fazia em Nova Iorque a preto-e-branco. As cores vieram depois, e também nesse aspecto, Levitt foi pioneira por mais que o nome de William Eggleston surja comumente associado aos primórdios do reconhecimento da dimensão artística da fotografia a cores. Para Levitt, a cidade foi ainda o espaço de um menos conhecido trabalho no cinema, dito independente, de que *In the Street* continua a ser o título mais visto. Na fotografia, os “mestres” Walter Evans e Henri Cartier-Bresson foram seus cúmplices, e Levitt também identificou afinidades electivas com, por exemplo, James Agee, que terá conhecido no estúdio de Evans ainda nos anos 1930 e que havia de escrever o prólogo do seu primeiro livro, *Way of Seeing*. Atenta à poesia visual de NY, atribui-se a Levitt uma frase lapidar, “*All I can say about the work I try to do, is that the aesthetic is in reality itself*”.

Outro vértice do trio, a pintora Janice Loeb (1913-1996), amiga e cunhada de Levitt, não acharia diferente. Com Levitt e Agee Loeb ficou ainda ligada a *The Quiet One*, realizado por Sidney Meyers, o importante e subestimado filme do cinema documental americano da costa leste (1948, a ver no final do mês com *The Pocketbook* de Billy Woodberry). Agee (1909-1955), realizador de um só filme foi, como se sabe, um relevante escritor, jornalista, crítico e argumentista de Hollywood, contando *The African Queen* de John Huston e *The Night of the Hunter* de Charles Laughton nos anos 1950. Na década anterior, tornara-se um crítico de cinema influente a partir da *Time*, e aliara-se ao fotógrafo Walker Evans como co-autor de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). O livro, indissociável do imaginário americano e uma edição icónica, serviu de referência a John Steinbeck e a John Ford para *The Grapes of Wrath*, o romance e o filme “do povo” americano. Pensado para documentar as vidas de pobreza das comunidades do sul dos Estados Unidos da América, *Let Us Now Praise Famous Men* resultou num impressionante retrato da Grande Depressão, numa referência da história da fotografia e da reportagem. Para Agee, cuja transformação poderosa da retórica dos “esquecidos” assentou num estilo “que combinava (à semelhança de Faulkner) a solenidade bíblica com visões fragmentárias e oblíquas da arte moderna” numa perspectiva experimental – lê-se numa recensão publicada em 2000 no *The New York Times*, “foi um eloquente ensaio para o romance que o associaria ao seu património no sul dos camponeses brancos” (*A Death in the Family*, publicado postumamente em 1957 e distinguido com o Pulitzer de 1958). Para Evans, “tratava-se de mais um espaço de exposição”.

As brevíssimas “notas biográficas” de Agee, Levitt e Loeb – os três unidos na filmografia de *The Quiet One* e *In the Street* – limitam-se a sinalizar a excepção, e no contexto presente é de acrescentar que, sobretudo Levitt, é uma referência maior de Woodberry, cujas aulas de fotografia e cinema em décadas anteriores, do outro lado do Atlântico, desbravaram obras e autores de que na sua vida de cineasta continua a manter-se próximo. O fulgor de *In the Street* ilumina quem o vê, é referência batida a predilecção que por ele tinha Chaplin, encantado com a doçura e a vitalidade da vida nas ruas, becos,

esquinas, passeios, escadarias, prédios filmados no “palco” ou no *plateau* de *In the Street*. Também o notou Francisco Valente, escrevendo sobre a Nova Iorque de *In the Street*, numa “folha da Cinemateca” anterior, como__

“Um enorme e fabuloso teatro de personagens (todas elas vindas de diferentes mundos) que ganhavam, antes de serem captadas numa imagem fotográfica fixa ou no movimento contínuo da sua projecção, dimensões maiores do que a vida que qualquer outro cidadão imaginaria poder vir a ter em qualquer outro lugar. Nova Iorque tinha, do mesmo modo, um lado sinfónico na sua edificação urbana (por olhar para os céus, sem nunca deixar de partir das vidas que viviam no alcatrão): uma musicalidade que crescia com a liberdade e violência de uma infância quase anárquica e selvática nas possibilidades de construir um mundo seu nos cruzamentos destes quarteirões, longe dos pais que tentavam sustentar os seus filhos e oferecer-lhes um futuro que não tinham tido e (muito) perto da criminalidade que recusava, também ela, o modo funcionário de vida, companheira das energias, dos conhecimentos, e dos territórios que se iam criando de quarteirão a quarteirão. A infância era onnipresente, por isso, na vida urbana e diurna de Nova Iorque”.

O espaço público de *In the Street*, habitado pela infância, e na verdade por todas as idades, pelas pessoas e pelos animais – há muitos cães e gatos em *In the Street* –, vem claramente da fotografia de rua de Levitt, cuja primeira exposição no MoMA, lembre-se, aconteceu em 1943 com o título “Photographs of Children”. E é com clareza um filme construído com imagens de natureza cinematográfica. Di-lo a agilidade do primeiro plano, que nos faz “apanhar” o filme embarcados no movimento da criança de bicicleta e da carroça de mudanças que seguem rua a baixo, pondo em marcha as imagens breves, rigorosas, cheias de vida, a vida traquinas das crianças, a vida quotidiana menos destra dos adultos e dos velhos, daquelas ruas, daqueles passeios, daqueles cantos e esquinas e escadarias, daquela cidade, daquelas pessoas, daqueles motivos, devolvendo dos humanos, da construção da grande cidade à escala humana do bairro, um olhar de medida humana e um humano sentido de humor, de dança, de graça.

Se *In the Street* foi filmado com câmaras 16 mm entre 1945 e 1946, *Free Time* foi concluído em 2019 pelo cineasta nova-iorquino Manfred Kirchheimer (1931-2024) na assumida tradição dos grandes fotógrafos de rua nova-iorquinos. Trata-se de um filme-montagem musical, com sons de Ravel, Bach, Eisler e Count Basie, composto, sem texto, com imagens filmadas em 16 mm preto-e-branco entre 1958 e 1960, por Kirchheimer e Walter Hess em bairros como Washington Heights, Upper West Side ou Hell’s Kitchen. Terão tentado montá-lo juntos em 1963, sem que encontrassem o rumo do filme nos cerca de catorze mil metros de película do material filmado. Assumiram o impasse. Ficou em pousio. Com o acordo de Hess, Kirchheimer trabalhou os brutos e realizou *The Claw: A Fable* (1968) e *Bridge High* (1975), utilizou fragmentos em *Tall: The American Skyscraper and Louis Sullivan* (2006) ou compôs, mais tarde, *Dream of a City* (2018). E foi Kirchheimer quem acompanhou o restauro e a digitalização das imagens originais, concluindo, aos 88 anos, *Free Time*, um filme que parece vir, e vem, de outro tempo para fixar, em *flashback*, a cintilação dos ritmos distintos e contrastes da cidade. A sinopse fala de “momentos de intervalo – miúdos a jogar *stickball*, lavadores de janelas, gente a ler jornais à varanda de casa – e [da] beleza arquitetónica de espaços urbanos”. Os elementos arquitectónicos funcionam como aglutinador do filme, a perenidade da pedra transposta para a matéria da película por sua vez desmaterializada nos dados digitais. O primeiro plano mostra espirais de gavinhas em terracota, uma boa imagem do entrelaçamento em *Free Time*.

Manfred Kirchheimer é apresentado a propósito deste filme como “Um dos grandes mestres da sinfonia urbana americana, à evidência de filmes como *Stations of the Elevated* (1981) e *Dream of a City*”. O

obituário do *New York Times* chamava-lhe “um cineasta americano fundamental” que passou décadas a realizar filmes na obscuridade. No *Guardian*, ainda a pretexto da estreia de *Free Time*, “um portal de sonho para uma Nova Iorque quase desaparecida [na sua montagem de] quadros urbanos quotidianos e preciosos”, Sukhdev Sandhu foi longe noutra formulação definindo-o como “o menos conhecido dos grandes documentaristas americanos”. Os dados indicam que Manfred Kirchheimer nasceu em Saarbrücken, na Alemanha, numa família judia que se mudou para Washington Heights, em Nova Iorque, cinco anos depois, reunindo-se a uma comunidade de exilados. O jovem Kirchheimer havia de ser aluno de Hans Richter em Manhattan, seguindo cinema em vez de química. O trabalho de filmes na televisão, para a ABC, CBS ou NBC, assegurou-lhe a subsistência durante muitos anos, enquanto, no “tempo livre” (?), e se foi dedicando ao cinema que gostava de fazer. Ou tentar fazer. Também foi trabalhando com Richter e Jay Leda, foi operador de câmara de Leo Hurwitz em 1963, em filmes como *In Search of Hart Crane* e *Discovery in a Painting*. Em finais dos anos 1960, além de *Claw*, começou a preparar uma ficção, alimentada na leitura da autobiografia de Malcolm X, *Short Circuit* (1973), descrito como a história de um cineasta do Upper West Side que começa a prestar atenção à comunidade negra do seu bairro. Outros dos seus filmes são *Stations of the Elevated* (1977), que retrata os graffitis de Nova Iorque, e o polémico *We Were So Beloved* (1985), um retrato de alemães judeus que assentaram em Washington Heights e escaparam ao Holocausto. O MoMA recuperou o seu trabalho com uma retrospectiva em anos recentes. Do seu percurso faz igualmente parte o facto de ter sido professor na School of Visual Arts de Nova Iorque.

Free Time, permite-nos a descoberta.

Maria João Madeira