

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
SESSÃO DE ANTECIPAÇÃO DO CLISBOA'23
7 de julho de 2023

FOOTNOTE TO FACT / 1933

de Lewis Jacobs

Realização, Montagem e Produção: Lewis Jacobs / Cópia: DCP, a preto-e-branco, mudo, sem diálogos / Duração: 8 minutos / Estreia Mundial: 1933, Estados Unidos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

MILLIONS OF US. A STORY OF TODAY / 1934

de Tina Taylor e Slavko Vorkapich (“Jack Smith”)

Realização e Montagem: Tina Taylor e Slavko Vorkapich (creditado como “Jack Smith”) / Argumento: Gail West / Direção de Fotografia: Mark (tal como creditado) / Assistência de Realização: George Buck / Interpretações: Bud Mac Jaggart (Desempregado), Glen Neuffer (Grevista), Wesley Ferguson (Sindicalista) / Cópia: DCP, a preto-e-branco, falado em inglês com legendagem eletrónica em português / Duração: 17 minutos / Estreia Mundial: 1936, Estados Unidos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

HANDS / 1934

de Ralph Steiner e Willard Van Dyke

Realização, Montagem e Direção de Fotografia: Ralph Steiner e Willard Van Dyke / Cópia: DCP, a preto-e-branco, mudo, sem diálogos / Duração: 4 minutos / Estreia Mundial: 1934, Estados Unidos / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

ANNA / 1997

de Anastasia Lapsui e Markku Lehmuskallio

Realização, Argumento e Montagem: Anastasia Lapsui, Markku Lehmuskallio / Produção: Tuula Söderberg (Jörn Donner Productions) / Música: Paul Giger, Henryk Górecki, Stephan Micus / Direção de Fotografia: Markku Lehmuskallio / Som: Antero Honkanen, Johannes Lehmuskallio / Participações: Pekka Milonoff (Narração), Anna Alekssvena Momde, Aleksandr Momde, Antonina Momde, Slava Momde, Denis Momde, Valentina Fedosejeva, Sergei Momde, Dintode Momde, Jevgeni Maksimovm, Tamara Horbi, Aleksei Antonov, Natasha Antonova, Mihail Antonov, Saibore Momde, Darja Momde, Vitali Momde, Marta Momde, Nadezhda Falkova, Vitali Falkova, Tanja Falkova, Marina Momde, Larisa Momde, Nikolai Momde / Cópia: DCP, a cores e a preto-e-branco, falado em russo, nganasan e finlandês, com legendagem em português / Duração: 55 minutos / Estreia Mundial: 10 de outubro de 1997, Finlândia / Inédito comercialmente em Portugal / Primeira apresentação na Cinemateca.

Duração aproximada da projeção: 87 minutos.

Sessão com apresentação.

A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos.

Estamos na antecâmara do New Deal e da onda de reformas que reconfigurou a sociedade e a economia americana nos idos anos 30 face a ameaças várias, nomeadamente a grande crise económica, as tempestades de areia que infertilizaram os terrenos agrícolas e a ascensão do fascismo na “Amerikkka”. **Footnote to Fact** é um filme absolutamente conjuntural a este nível: um friso bem vivo sobre uma sociedade à beira do colapso. E uma obra que absorve as lições da montagem soviética – mas não só – para “esculpir” no tempo esse mesmo retrato. Lewis Jacobs era um dedicado

estudioso e divulgador do cinema soviético – e a influência de Vertov é mais do que evidente –, sendo um admirador do cinema de vanguarda e da ainda emergente “tradição do documentário”. Ajudou, com os seus escritos, e experiências como esta (ou a subjacente ao documentário sobre o escultor Chaim Gross, **Tree Trunk to Head** [1937-1938]), a consubstanciar os tempos conturbados do New Deal, produzindo a ponte necessária entre o cinema “for art’s sake” das vanguardas dos anos 20, onde se notabilizaram nomes como os de Paul Strand, Ralph Steiner e Henwar Rodakiewicz, e um cinema de estilo documental com maior consciência social e política. Mais do que isso: um estilo de documentário que tornasse a sua mensagem mais eloquente mediante um, por vezes bem pronunciado, dispositivo dramático. A definição de Paul Rotha, nome maior da escola britânica chefiada por John Grierson, colocada em epígrafe num dos seus textos publicados na obra *The Documentary Tradition: Second Edition*, revela essa vontade: “A essência do documentário jaz na dramatização da matéria factual.”

Parte de uma tetralogia deixada incompleta chamada *As I Walk*, **Footnote to Fact** (o único tomo concretizado desta tetralogia, mas também ele inacabado, como se torna claro pela sua apresentação silenciosa, faltando-lhe o trabalho de pós-sincronização sonora) é uma obra que entrelaça imagens documentais, captadas nas ruas, que dão conta – de maneira crescentemente ritmada e cada vez mais grave, à maneira de uma sinfonia ou *requiem* urbano – do problema do desemprego e da miséria humana que grassa pelas ruas da cidade, com uma cena (quase uma curta dentro de uma curta) de protagonista bem identificada, mostrada em grande plano e filmada *indoor*, num apartamento modesto. A montagem torna-se cada vez mais metafórica, justapondo imagens da guerra com as de homens caídos, desamparados e “esquecidos”, e também com planos de peças de carne à venda num talho – alusão, quase surrealista, ao passado destes homens na Primeira Guerra Mundial e, porventura, ao facto de se terem tornado “carne para canhão”, membros de uma economia implodida e desumanizada. Quanto mais o tom cresce em gravidade, mais afirmativa é a presença da dita personagem nesta narrativa visual: a de uma mulher, aparentemente ofegante, mexendo-se, desassossegada, na sua cadeira de baloiço – a maneira como este movimento pauta a narrativa histórica lembra, mais do que Vertov, D. W. Griffith e a imagem da mãe acalentando o seu bebé no berço, que pontua esse magistral exercício de montagem sobre “os (inter)textos da História” chamado **Intolerance** (1916). Este é o dispositivo dramático usado por Lewis Jacobs para servir de suporte à montagem de planos capturados nas ruas, de maneira cândida, como fazia Dziga Vertov e respetivos operadores para os jornais cinematográficos, *Kino-Pravda*. Há um *twist* trágico que marca com desesperança e até desespero o tom geral desta obra, como que nos deixando a suplicar por um resgate qualquer – o “pacote de medidas” de Roosevelt como um *Deus ex machina*?

Num texto escrito em 1935 por Leo Hurwitz e Ralph Steiner, intitulado «A New Approach to Filmmaking», os realizadores notaram como “nos nossos filmes documentais, baseámo-nos na ideia de que a realidade fotografada continha o seu próprio *punch* dramático (...). Não nos tínhamos apercebido antes de que mesmo num filme documental é necessário usar meios do cinema para afetar o auditório – *suspense*, construção, linhas dramáticas, etc.” Se no filme de Lewis Jacobs, esta dramaticidade é potenciada pela pequena história (enfim, trágica) da mulher que baloiça até ao derradeiro fôlego, no filme **Millions of Us. A Story of Today** são as imagens claramente captadas nas ruas da Califórnia, sem encenação, “o rodapé” de toda a narrativa visual, havendo, devidamente identificado, um elenco de atores e um arco narrativo quase clássico que conta a história de um operário no desemprego, faminto e sem-abrigo, que, enquanto calcorreia as ruas (as mesmas empestadas pela pobreza que o filme de Lewis Jacobs havia posto em evidência), vai acalentando a esperança de que ainda há saída para a sua vida ou fantasiando, em sonhos, com um tempo ido em que gozava de alguma prosperidade (a sequência que abre esta história é elucidativa quanto à importância do dispositivo ficcional aqui). **Millions of Us. A Story of Today** foi realizado no âmbito do coletivo American Labor Films Inc., um grupo ideologicamente de esquerda, composto por técnicos, atores e realizadores de Hollywood, e coordenado por Slavko Vorkapich, um “pintor [de origem sérvia] com um intenso desejo de fazer filmes poéticos”, de acordo com Lewis Jacobs no artigo «Experimental Cinema in America», publicado em *The Rise of the American Film: A Critical History* (saído originalmente na *Hollywood Quarterly*, Inverno de 1947-1948). Além de um académico e montador de excelência, Vorkapich (aqui debaixo de pseudónimo, Jack Smith) ficou

conhecido por ter corealizado com Robert Florey uma sátira muda, inspirada em **Das Cabinet des Dr. Caligari** (1920), acerca do sistema de Hollywood: **The Life and Death of 9413: A Hollywood Extra** (1928). **Millions of Us. A Story of Today** é um filme que antecipa muito do que foi experimentado e refinado no polo americano do documentário durante os anos 30, fazendo da história do homem comum, seguramente partilhada por muitos espectadores à época (estimam-se que cerca de 16 milhões de almas foram atiradas para o desemprego), uma *via crucis* à laia, por exemplo, de um futuro documentário ficcional, enformado pela mesma errância solitária de um homem que vai até aonde a calçada termina em termos de dignidade humana – falo da obra-prima **On the Bowery** (1956) de Lionel Rogosin.

Um “forgotten man”, interpretado por Bud Mac Jaggart, domina a sua própria fome, “engole” o sofrimento e a ansiedade que tão verdadeiramente sente em relação a um sem-futuro que se oferece a cada esquina (“No Help Wanted”, lê-se num letreiro colocado na porta traseira de um armazém, mais uma onde o protagonista foi “bater com o nariz”). Enfim, ele “domina-se” para integrar um sindicato e juntar-se às manifestações de rua que apelam à unidade e solidariedade entre trabalhadores, os mesmos que, de cinto apertado, lutam por mais e melhores empregos e por uma economia justa e equitativa. A motivação desta obra é política e a sua influência cinematográfica é, acima de tudo, soviética, como demonstram os minutos finais, com a multidão de manifestantes filmada num contrapicado tipicamente construtivista e no qual o rosto desse homem anónimo se eleva, sobreimpresso, como que dando identidade a um caso entre tantos outros... A motivação é essa – e pontualmente soará a mera peça de propaganda – mas é impossível ficar-se indiferente ao virtuosismo do gesto de colher uma ficção assim, tão inteira e interpelante, onde a realidade borbulha, de maneira decerto confusa e intempestiva, pelo menos à época. Esta “ordem da ficção” é qualquer coisa que cineastas de coletividades como esta, mas também outras, mais conhecidas, que ajudaram a edificar o movimento do documentário americano, tais como a Film and Photo League, a NYkino e a Frontier Films, aprenderam a dominar com o passar dos tempos (os exemplos mais acabados desta dramaturgia do real são filmes como **Redes** [1936], **World Today: Black Legion** [1937] e **Native Land** [1942]). Diga-se que esta “ordem da ficção”, como aliás notou Lewis Jacobs nos seus escritos, parte de uma certa sofisticação do género primordial do cinema documental: as *newsreels*, tal como tipificadas pela Pathé.

Foi a Pathé News quem produziu para a Works Progress Administration, agência do New Deal criada para fomentar o emprego entre homens com poucas habilitações académicas, o belíssimo **Hands**, obra quase conceptual assinada por dois nomes maiores do movimento documental americano: Ralph Steiner e Willard Van Dyke, a mesma dupla que realizaria, em 1939, **The City**, história de Pare Lorentz (nome tutelar do cinema deste período), de mensagem ecologista e bastante *avant la lettre*, que propugnava a necessidade de se repensar a maneira como as cidades são planificadas e o regresso a um estilo de vida salubre e verde. Em **Hands**, Steiner e Van Dyke concebem uma “narrativa de mãos”, tentando, por força deste cine-poema eminentemente político, de genérico apelo (assaz rooseveltiano) à ação, dar o exemplo a uma sociedade que procura sair do buraco em que cáira. É preciso atuar: as mãos – todas filmadas em grande plano, “sem corpo” – laboram, curam, cozinham, negociam e transacionam valores, fazendo a sociedade girar e a economia (finalmente) prosperar. Elas sucedem-se na montagem, contendo a grande sugestão numa espécie de reticência final. Porque... agora, caro espectador-cidadão, é a sua vez de pôr as mãos à obra! Dificilmente haverá melhor *síntese* do espírito do New Deal.

O relançamento do debate em torno do valor ético, antes de estético, gerado pelo gesto pioneiro de Robert Flaherty, o de tornar os inuítes, ou a sua comovente felicidade face às condições mais extremas de vida, o assunto do seu documentário **Nanook of the North** (1922) (segundo o próprio Lewis Jacobs, no já citado *The Documentary Tradition*, o filme que “criou o protótipo do documentário e estabeleceu a sua tradição”) e o interesse que tem suscitado o cinema ficcional de Zacharias Kunuk, o primeiro feito por um inuíte com inuítes e sobre a sua história, são apenas a ponta do icebergue no que diz respeito a uma tendência geral do cinema dito etnográfico, no sentido da criação de um muito mais pujante “Quarto Cinema”. Segundo Caroline Damiens, no *paper* «‘Filming Back’ in Siberian Indigenous Cinema: Cinematographic Re-appropriation Strategies in the Work of

Anastasia Lapsui and Markku Lehmuskallio», publicado na *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, UNICAMP, janeiro-julho de 2021, o casal Anastasia Lapsui e Markku Lehmuskallio inscreve-se exemplarmente no panorama internacional, ao abrir um novo território para este cinema feito por indígenas, sobretudo os povos siberianos: os nenetses, os enetses, os dolgans e os nganasans. Preside à sua obra uma lógica de reconquista cultural face ao “olhar imperial” da antiga União Soviética. Não enjeitando a estratégia híbrida, que funde documentário com ficção, conjugação que, aliás, Flaherty aplicou ao caso do povo inuíte, e, bem pelo contrário, complexificando essa “hibridização” de estratégias formais ou orientações metodológicas, Lapsui e Lehmuskallio têm trabalhado de maneira insistente com o intuito não só de salvar do esquecimento a cultura indígena como também, ou acima de tudo, de dar voz aos vários exemplos de resistência a um tão abrupto quanto insensível processo de aculturação.

Para a constituição deste “Quarto Cinema” que almeja por uma certa forma de restituição e revitalização culturais, muito contribui naturalmente o facto de Lapsui ter nascido na região norte de Yamal, numa família nenetse, e ter trabalhado como jornalista durante cerca de vinte anos, notabilizando-se como locutora num programa de rádio em que cantava, na sua língua nativa, as biografias dos heróis do seu povo. Essas transmissões permitiram conferir um sentido de unidade e protelar o esquecimento a que as comunidades indígenas pareciam estar votados, fruto das políticas de uniformização cultural. Como se assiste nesta sua primeira longa-metragem, **Anna**, as escolas – as chamadas “escolas residenciais” – eram o lugar por excelência dessa doutrinação homogeneizante: num documentário soviético de 1954, vemos Anna de cabeça rapada, a lavar os dentes como, em certa medida, o Estado terá lavado “mais branco” as marcas da especificidade indígena.

A produção é finlandesa, a nacionalidade de Markku Lehmuskallio, que conheceu Lapsui numa viagem à Sibéria com o intuito de realizar um filme sobre as populações e a paisagem do ártico soviético. Conheceu aí – e apaixonou-se por – Lapsui, com quem desenvolveu um idioma particular, mistura de termos indígenas com russo e finlandês. Para Caroline Damiens, esta forma de comunicação poderá ter contribuído para o enriquecimento e complexificação do seu próprio idioma fílmico (**Anna** é como uma tessitura generosa composta por fotografias, documentários antigos, *performance*, entrevistas, observação etnográfica e escrita [auto]biográfica). A Anna que é retratada neste documentário também é uma personagem complexa. É como um *topos* no qual se encenam muitos conflitos desenrolados entre o hoje e o ontem: o da dominante cultura russa contra a tradição e memória indígenas, mas também o da experiência socialista debaixo da União Soviética face-a-face com um presente atravessado por remorsos e pelo isolamento.

Anna teve vários nomes e várias vidas: é, antes de mais, a menina que vemos no tal documentário de propaganda soviética sobre os nganasans, lavando os dentes (na escola-prisão do regime, que será *décor* de outros filmes do casal, de pendor mais ficcional, tais como **Seitsemän laulua tundra/Seven Songs from the Tundra** [2000] e **Sukunsa viimeinen/Pudana, Last of the Line** [2010]), portanto, foi a pequena Anna Alyosin; foi a *camarada* Anna Alekseevna, secretária do Comité do Partido Comunista, participando ativamente na reconversão cultural dos povos indígenas e é somente Anna, a avó que encontramos nos idos anos 90, “esquecida” numa povoação remota, que vive – é a sua razão de ser e de viver – para cuidar dos netos e que chora o destino dado ao seu povo – que, como ela, se deixou iludir pelas virtudes de um regime que não atendeu à singular diferença “do outro”. Nesse sentido, e ainda pensando em Flaherty e no seu projeto de imortalizar em filme os gestos e as tradições da comunidade inuíte, é extraordinária a sequência em que vemos indígenas, vestidas “à ocidental”, a venderem ao desbarato as peles que usavam na neve, na paisagem esquecida da Tundra – *memorabilia* de um tempo passado? –, quando viviam da caça e se deslocavam em trenós puxados por renas, e acreditavam que o mergulhão havia sido o primeiro avatar na terra do Deus criador.

Luís Mendonça