



CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
Cinemateca Júnior
Palácio Foz – Praça dos Restauradores

THE CAMERAMAN / 1928
(O Homem da Manivela)

Um filme de Buster Keaton (e Edward Sedgwick)

Realização: Buster Keaton e Edward Sedgwick / Argumento: Clyde Bruckman, Lew Lipton e Byron Morgan / Direcção de Fotografia: Reggie Lanning e Elgin Lessley / Cenários: Fred Gabourie / Guarda-Roupa: David Cox / Montagem: Hugh Wynn / Interpretação: Buster Keaton (Luke Shannon), Marceline Day (Sally Richards), Harold Goodwin (Harold Stagg), Sidney Bracy (Edward Blake), Harry Gribbon (Hennessey, o polícia), etc.

Produção: Metro Goldwyn Mayer / Produtores: Buster Keaton e (não creditado) Lawrence Weingarten / Cópia digital, preto e branco, muda, com intertítulos em inglês, legendados electronicamente em português / Duração: 85 minutos a 20 imagens por segundo / Estreia em Portugal: S. Luís, a 31 de Dezembro de 1929.



The Cameraman foi o primeiro filme que Buster Keaton dirigiu para a MGM, iniciando-se aqui o período final da sua carreira de realizador – ou pelo menos, dando-se o caso de em muitos dos seus filmes Keaton não ser creditado “a solo” como realizador, de alguém que sempre tivera o maior controlo artístico sobre os seus filmes. Depois de **The Cameraman** Keaton só realizou mais um filme, **Spite Marriage** “O Figurante”, para a partir daí se limitar a uma intermitente (e por vezes dolorosa) carreira de actor “convidado” em filmes que não eram “seus”.

Anos mais tarde Keaton não tinha dúvidas: “Em 1928 cometi o pior erro da minha carreira: deixei Joseph Schenck convencer-me a abandonar o meu próprio estúdio e a ir fazer filmes para a MGM”. Na sua monografia sobre Buster Keaton, David Robinson acrescenta que o actor/realizador tinha

perfeita noção do que lhe ia acontecer e tinha sido aliás fortemente dissuadido por Chaplin e por Harold Lloyd – mas mesmo assim deixou-se arrastar. Schenck prometera-lhe que na MGM continuaria a gozar da liberdade e independência que o seu próprio estúdio antes lhe garantira, e que o seu leque de colaboradores habituais (que também seguiu, “em pacote”, para a MGM) estaria sempre disponível para ele. Esta parte Keaton rapidamente percebeu que não seria verdade: “Quando precisava deles e os procurava, um estava a trabalhar num filme com Norma Shearer, outro num filme com Lon Chaney, e por aí fora”. Que a “liberdade” e a “independência” também não eram as que esperava, foi percebendo, à medida que os projectos que apresentava eram rejeitados – muito porque os produtores e executivos não gostavam das “histórias”, assim provando (como Robinson sublinha) o seu pouco entendimento do que era um “Keaton film”, coisa para a qual a “história” era habitualmente um mero pretexto.

The Cameraman, que acabou por ser, como dissemos, a sua estreia na MGM, nem foi um projecto idealizado por si, mas antes uma “sugestão” do estúdio que até trazia alguma coisa escondida nas entrelinhas. Segundo contou Keaton (continuamos a citar o livro de Robinson) a ideia era que o filme pudesse promover mais ou menos encapotadamente a companhia de “newsreels” de W.R. Hearst, recebendo em troca uma vasta promoção nos jornais pertencentes ao império do magnata. Submetido às regras de um grande estúdio, controlado de perto pelos “big shots” (o produtor Lawrence Weingarten, que não aparece creditado, era nem mais nem menos do que cunhado de Irving Thalberg), Keaton encontrou imensas dificuldades e sentiu-se espartilhado. Pela primeira vez tinha que trabalhar com um “script” e com uma equipa habituada a trabalhar apenas em função do que vinha no “script”. Só depois de muita insistência e de muita discussão é que Thalberg (“nervosamente”, diz Robinson) acedeu na concessão a Keaton de maior margem de manobra e liberdade.

E no entanto, **The Cameraman** é um belo filme, profundamente “keatoniano”, cheio de coisas “keatonianas”, mesmo se nunca é tão lapidar e sofisticado como **Sherlock Jr** (o outro filme de Keaton onde o cinema é o centro). Mais do que os gags com a “câmara” e com o cinema como o do clímax “dramático” do filme, e mais do que a “interacção” com imagens de autênticos “newsreels” (como o final, brincando com a parada de acolhimento ao aviador Charles Lindbergh), a essência da arte de Keaton aparece na profusão de pequenas invenções e no modo como, a partir de uma situação de base, era capaz de elaborar interminavelmente. Gags como o do jogo de baseball falhado – Keaton atravessa a cidade em correria para chegar a tempo ao estádio, para descobrir que afinal a equipa da casa jogava... fora – e sobretudo, toda a sequência da piscina: aqui, na maneira como tudo se reduz à exploração de um cenário e da presença de Keaton nele, estamos próximos de uma “essência” do cinema keatoniano. O cenário – uma piscina igual a qualquer piscina – torna-se num grande adereço, e o cinema de Keaton, na sua expressão mais simples, sempre foi isto: um homem + um adereço. Que pode ser um fato de banho largo demais, ou pode ser... nada – ou seja, um homem nu dentro de uma piscina porque o fato de banho, largo demais, “desapareceu” depois de um mergulho. Ou ainda, talvez o momento mais genial do filme, aquele longo plano (segundo Robinson, rodado sem ensaio e num só take) em que Keaton e um homem gordo partilham o mesmo exíguo espaço de uma cabina de balneário.

Luís Miguel Oliveira