



**UAlg**

UNIVERSIDADE DO ALGARVE

**UNIVERSIDADE DO ALGARVE**

***1948-1965: O DECLÍNIO DO PARADIGMA CLÁSSICO E A  
EMERGÊNCIA DO MANEIRISMO DE HOLLYWOOD***

**Jorge Manuel Neves Carrega**

**Tese de Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes**

**Trabalho efetuado sob orientação de:**

**Mirian Tavares**

**2014**



***1948-1965: O DECLÍNIO DO PARADIGAM CLÁSSICO E A EMERGÊNCIA DO  
MANEIRISMO DE HOLLYWOOD***

**Declaração de autoria de trabalho**

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

A handwritten signature in blue ink, reading "Jorge Manuel Neves Carrega". The signature is written in a cursive, flowing style with a horizontal line underneath the name.

**Copyright em nome de Jorge Manuel Neves Carrega**

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.



*Este trabalho é dedicado aos meus pais e,  
à memória do Professor e amigo António Rosa Mendes.*



## AGRADECIMENTOS

Para a realização da presente dissertação de doutoramento, foi fundamental o apoio institucional atribuído pela FCT- Fundação para a Ciência e Tecnologia.

*1948-1965: O Declínio do Paradigma Clássico e a Emergência do Maneirismo de Hollywood* é, naturalmente, devedor do trabalho realizado por centenas de historiadores e investigadores que, ao longo de décadas, se têm debruçado sobre o cinema de Hollywood. Entre estes, agradeço em especial a Fred Camper, Ethan De Seife e Douglas Brode, pela gentileza com que cederam alguns dos seus trabalhos ainda por publicar ou de difícil acesso, e pela troca de impressões que mantiveram comigo sobre, respetivamente, Douglas Sirk (Camper), Frank Tashlin e Jerry Lewis (De Seife), e o *western* do pós-guerra, incluindo o *western* televisivo (Brode).

Agradeço igualmente o inestimável apoio da minha orientadora, Professora Doutora Mirian Tavares que, desde o início, reconheceu o interesse deste projeto e acreditou na minha capacidade para o concretizar, oferecendo-me ao longo dos anos, não apenas a orientação necessária, mas também, liberdade para prosseguir a minha linha de investigação.

Por fim, um agradecimento muito especial à minha família, sem o apoio da qual, este trabalho nunca teria sido possível.



## RESUMO

O presente trabalho, investiga as origens históricas e as características formais do maneirismo de Hollywood, através de uma análise da produção cinematográfica dos estúdios de Hollywood, entre o final da década de 1920 e o fim do chamado *studio system* (em meados da década de 1960).

Tal como o maneirismo histórico, o maneirismo hollywoodiano constitui um fenómeno artístico complexo e contraditório, cujas origens remontam ao estilo germânico introduzido no cinema dos estúdios em final dos anos vinte, por cineastas europeus como F.W. Murnau, Paul Leni, Rouben Mamoulian e James Whale.

Tendo eclodido no final da II Guerra Mundial, período que assinala o início crise do sistema social, cultural e industrial que havia originado o cinema clássico, o maneirismo de Hollywood nasceu de uma consciência do cinema em relação ao seu passado. Obrigado a concorrer com a chamada “modernidade” cinematográfica europeia e com a ficção televisiva (que se apropriara do modelo clássico), o cinema de Hollywood explorou novos temas e géneros cinematográficos e investiu na exibição da técnica e do aparato tecnológico, forçando os limites do paradigma clássico, através de uma retórica de efeitos maneiristas que, não implicando um corte radical com o classicismo, representou uma clara tentativa de renovação formal, levada a cabo por cineastas como Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Stanley Donen e Jerry Lewis.

A coexistência de varias correntes estéticas no cinema do pós-guerra (1945-1968), período em que, a par das últimas grandes obras clássicas, o maneirismo enquanto manifestação estética emergiu como modelo dominante, permite-nos concluir que o chamado cinema “clássico” (do estúdios de Hollywood) incluiu também, desde cedo, um cinema maneirista.

**Palavras-Chave: Cinema de Hollywood, Paradigma Clássico, Maneirismo, Sistema dos Estúdios.**



## **ABSTRACT**

This thesis researches the historical origins and the formal characteristics of Hollywood's mannerist cinema, through an analysis of the Hollywood studio film production from the late 1920s through the end of the studio system (in the mid-1960's).

As historical mannerism, Hollywood mannerism is a complex and contradictory artistic phenomenon, whose origins date back to the highly stylized German style that European filmmakers such as F.W. Murnau, Paul Leni, Rouben Mamoulian and James Whale introduced in the studio system during the late 1920's.

Having broken out at the end of World War II, a period that signals the beginning of a major crisis of the social, cultural and industrial system that had originated the classical film style, Hollywood mannerism was born of a consciousness of cinema in relation to its past. Forced to compete with the so called "modern" European film movement and with popular television series (which had appropriated the classical style), Hollywood films started exploring new themes and genres, showing off the technique and technological apparatus, pushing the boundaries of the classical paradigm through a rhetoric of mannerist effects that, although not entailing a radical break with the classical style, represented a clear attempt at an aesthetic and formal renewal, carried out by filmmakers such as Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Stanley Donen and Jerry Lewis.

The coexistence of several aesthetic tendencies in postwar cinema, a period during which, alongside the last great classical films, mannerism(s) emerged as the dominant style, allows us to conclude that the so-called "classical" cinema (of the Hollywood studios) also included a mannerist cinema.

**Keywords: Hollywood Cinema, Classical Film Style, Mannerism, Studio System.**



## INDICE DE MATÉRIAS

<b>Introdução</b> .....	15
<b>PARTE I – <i>Origens do Maneirismo de Hollywood</i></b> .....	21
<b>Capítulo 1) Cineastas europeus nas origens do maneirismo de Hollywood</b> .....	22
1.1) F.W. Murnau e a influência do cinema germânico.....	25
1.2) O Ciclo de Terror.....	32
1.3) Josef von Sternberg: o estilo é o conteúdo.....	40
1.4) A influência germânica na obra dos cineastas norte-americanos do período clássico.....	45
1.4.1) O caso John Ford.....	48
Conclusão.....	61
<b>Capítulo 2) Orson Welles e a influência de <i>Citizen Kane</i></b> .....	64
2.1) Henry King e o caso <i>Prince of Foxes / O Favorito dos Bórgias</i> (1949).....	74
Conclusão.....	79
<b>Capítulo 3) O <i>Film Noir</i></b> .....	81
3.1) O estilo <i>noir</i> e a sua influência no cinema de Hollywood.....	86
3.1.1) O <i>Western-noir</i> .....	92
3.1.2) A influência <i>noir</i> nos melodramas femininos: Curtis Bernhardt e o caso <i>Possessed / Loucura de Amor</i> (1947).....	99
Conclusão.....	105
<b>PARTE II - 1948-1965: O Declínio do Paradigma Clássico e a Emergência do Maneirismo de Hollywood</b> .....	109
<b>Capítulo 4) Hollywood no pós-guerra</b> .....	111
4.1) Um estilo realista no cinema de Hollywood.....	115
<b>Capítulo 5) O Estilo e a Maneira: A era dos <i>metteurs-en-scène</i></b> .....	123
5.1) Estilização e artifício.....	126
5.2) Alguns elementos da <i>mise-en-scène</i> maneirista.....	128

O <i>Décor</i> .....	128
A cor e os efeitos luminosos.....	137
Enquadramentos inclinados.....	148
Espelhos e superfícies espelhadas.....	150
O plano- <i>tableau</i> e o efeito pintado.....	152
5.3) O <i>integrated dance musical</i> .....	154
Conclusão.....	163
5.4) A “maneira” ou o maneirismo enquanto imitação: Andrew V. McLaglen e o caso <i>Shenandoah/O Vale da Honra</i> (1965).....	164
Conclusão.....	176
<b>Capítulo 6 - A técnica influencia a estética: técnica e aparato tecnológico, no maneirismo de Hollywood</b> .....	179
6.1) Os movimentos de câmara: Alfred Hitchcock e o caso <i>Rope/A Corda</i> (1948).....	181
6.2) O Cinema em 3 Dimensões e o <i>Widescreen</i> .....	186
6.2.1) O <i>Cinemascope</i> e o efeito <i>travelogue</i> .....	207
6.2.2.) O caso Jean Negulesco.....	213
Conclusão.....	217
6.3) O Cinema dos efeitos especiais.....	219
6.3.1) Entre a ciência e a fantasia: O cinema de George Pal e Ray Harryhausen.....	226
Conclusão.....	237
<b>Considerações Finais</b> .....	239
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	245
<b>Índice de filmes referidos</b> .....	267

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as origens históricas e as características formais do maneirismo de Hollywood. Procuro, assim, responder às seguintes questões: como se desenvolveu e quais os fatores que potenciaram a sua eclosão no interior de um sistema de produção que impôs o chamado estilo clássico como paradigma narrativo e formal? Que papéis desempenharam os cineastas europeus neste processo, e qual o impacto da revolução tecnológica da década de 1950 no desenvolvimento deste maneirismo hollywoodiano?

Para dar resposta a estas questões optei por realizar uma análise histórico-formal do cinema de Hollywood das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960, tomando como referência os trabalhos realizados por teóricos e historiadores do cinema, como David Bordwell, Ismail Xavier, Joe McElhaney, Barry Langford, John Belton, Drew Casper, Barry Salt, Ethan Mordden e Peter Lev, assim como dos portugueses João Bénard da Costa, Eduardo Geda e João Mário Grilo. A estes, procurei aliar o conceito histórico-artístico de maneirismo, tal como têm vindo a ser aplicado ao cinema por autores e investigadores europeus como Alain Bergala, Serge Daney, Marc Le Seur, Carlos Losilla e Philippe Roger, tendo como objetivo estabelecer as bases de uma “história do maneirismo de Hollywood”, proposta que, em minha opinião, pode constituir um importante instrumento, não só para uma melhor compreensão do chamado cinema pós-clássico, como também para uma reavaliação do próprio conceito de paradigma clássico.

A aplicação dos conceitos teóricos da história da arte ao estudo do cinema remonta aos primórdios da crítica cinematográfica. Para André Malraux, quando o modernismo libertou a pintura das suas obrigações narrativas, o cinema tornou-se o herdeiro de uma longa tradição da pintura descritiva, assumindo as funções ilustrativas que haviam caracterizado toda a pintura ocidental, desde a renascença até ao final do séc. XIX (Malraux citado *in* Bordwell, 1997b: 49).

Em 1943, os franceses Maurice Bardeche e Robert Brasillach publicaram uma influente *Histoire du Cinema*, onde defendiam que o período de 1933 a 1939 havia correspondido ao apogeu do classicismo no cinema sonoro, em larga medida graças à estabilização

estilística imposta pelo sistema de produção dos estúdios de Hollywood (Bordwell, 1997b: 47). Esta leitura histórico-formal<sup>1</sup> seria retomada alguns anos depois pelo influente André Bazin, num artigo intitulado “A Evolução da Linguagem Cinematográfica”, em que o autor considerava que, no final da década de 1930, o cinema de Hollywood atingira “uma forma de perfeição clássica” (Bazin, 1992: 71-89).

Num período em que a emergência do modernismo cinematográfico questionou pela primeira vez a supremacia do modelo narrativo e formal que Bazin classificara de cinema clássico, o trabalho desenvolvido por Noël Burch veio contribuir para um aprofundamento das questões histórico-formais do cinema, influenciando o trabalho de uma nova geração de historiadores e investigadores, que viriam a colocar conceito de paradigma clássico de Hollywood no centro de um debate académico que está ainda longe de se esgotar.

Entre os principais contributos para a caracterização do cinema clássico de Hollywood, destacam-se dois importantes trabalhos publicados em 1985: “A Certain tendency of Hollywood Cinema” de Robert B. Ray e “The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960” de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, um importante estudo neoforalista em que os autores investigavam as origens, o desenvolvimento e institucionalização de um modelo de representação fílmica que se caracterizava por “(...) *a sense of decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftsmanship, and cool control of the perceiver’s response*” (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 4).

Enraizado no que Noël Burch definiu como o MRI-Modo de Representação Institucional, o cinema clássico de Hollywood combinou os códigos de perceção visual introduzidos no renascimento com os códigos narrativos da novela do séc. XIX, adotando uma estrutura linear (despida de ambiguidade), e centrada em personagens de características heróicas, cujas ações são motivadas por objetivos concretos, estabelecendo assim uma relação de causa - efeito que determina a evolução lógica da narrativa (Bordwell, 1997a: 108-110). Do ponto de vista formal, o estilo clássico de Hollywood subordinava o estilo às necessidades narrativas, adotando um vasto conjunto de mecanismos, com vista ao desenvolvimento de um cinema ilusionista que procurava

---

<sup>1</sup> Claramente influenciada pelo trabalho de historiadores de arte como Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e Arnold Hauser.

ocultar os sinais da sua produção, envolvendo emocionalmente o espetador nessa autêntica máquina narrativa que transformou o cinema de Hollywood no grande herdeiro da herança representativa da literatura e do teatro burguês do séc. XIX (Tavares, 2008).

A aplicação do conceito estético de classicismo à produção dos estúdios de Hollywood, e a identificação das profundas transformações formais que se verificaram no período do pós-guerra (1945-1968)<sup>2</sup>, analisadas por historiadores como Robert Sklar, Drew Casper, James Harvey e Barry Langford, através de uma contextualização histórica que procura nos fatores, socioculturais, económicos e tecnológicos, a explicação para as alterações narrativas e formais que marcaram o cinema do pós-guerra, resultou na introdução do conceito de cinema pós-clássico, definição essencialmente periodológica que, do ponto de vista formal, se posiciona sempre em oposição à conceção “bordelliana” do estilo clássico de Hollywood.

Paralelamente ao trabalho desenvolvido por David Bordwell e Robert B. Ray nos EUA, Alain Bergala e Serge Daney desenvolviam em França o conceito de cinema maneirista, partindo da análise de um conjunto de cineastas que, segundo os autores, partilhavam com os pintores do séc. XVI, a consciência de viverem o final de um período da história do cinema em que a perfeição de um determinado modelo de representação fílmica havia já sido atingida pelos grandes cineastas que os precederam (Bergala, 1985). Em “Lé Cinema à L’heure du manierisme” (dossier publicado nos Cahiers du Cinéma nº 370), Bergala abordou inicialmente o maneirismo como um fenómeno posterior à modernidade cinematográfica dos anos sessenta e setenta, dedicando a sua atenção a cineastas contemporâneos como Wim Wenders, Brian de Palma e Jim Jarmusch. O autor reconhecia contudo que, em todas as épocas da história do cinema existiram cineastas de temperamento maneirista, motivo pelo qual o maneirismo cinematográfico não pode ser definido como um período artístico, limitado a um momento histórico, mas antes representa uma tendência estética trans-histórica que se manifesta sempre que um cineasta, sentido o peso de uma tradição, investe no preciosismo formal e na exibição da “maneira” (Oliveira Jr., 2010).

---

<sup>2</sup>Cronologia utilizada pela Biblioteca do Congresso Americano, disponível em <http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/timeline/post-war/>. Consultado *online* em 31/01/2013.

Desde então o conceito de maneirismo tem vindo a ser aplicado ao cinema de Hollywood das décadas de 1940, 1950 e 1960, por estudiosos como Carlos Losilla, José Luís Castro de Paz, Jesús Gonzáles Requena, Philippe Roger, N.T. Bihn, Dominic Sipiére e Laurence Moinerau, cujo trabalho, posicionou a obra de cineastas como Josef von Sternberg, Douglas Sirk, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Richard Fleisher e Roger Corman, no contexto de um maneirismo “hollywoodiano” que nasceu no seio do sistema dos estúdios, numa íntima relação com o chamado paradigma clássico.

Fruto da crise do sistema dos estúdios e do seu modelo de representação institucional, o maneirismo de Hollywood reflete um momento de viragem histórica, favorável a experiências formais que prenunciavam uma rutura com o cinema clássico (Losilla, 2003: 15-17). Estabelecendo uma analogia com a arte do séc. XVI, estes autores consideram que o maneirismo de Hollywood representou uma tentativa de renovação formal, perante um modelo de representação fílmica institucionalizado. Ao contrário do cinema clássico, cujo sistema de representação procurava anular a sua presença tendo como objetivo estabelecer a ilusão de que o espetador estava em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos utilizados constituíssem um dispositivo transparente e o cinema fosse uma janela para o mundo (Xavier, 2005: 41-42), o cinema maneirista caracteriza-se pelo artifício da *mise-en-scène*, por um certo preciosismo, um gosto pela teatralidade, o exagero e uma exibição virtuosa da técnica e do aparato tecnológico (Moinereau *in* Campan et Menegaldo, 2003:117).

Considerando os objetivos a que me propus, entendi necessário dividir este trabalho em duas partes. Numa primeira parte, dedicada ao período de 1927 a 1947 (que corresponde ao apogeu do cinema clássico e do próprio *studio system*), procurei investigar as origens formais do maneirismo de Hollywood, em particular a influência dos cineastas europeus em géneros como o cinema de terror e o *film noir*, assim como o impacto de *Citizen Kane*, no cinema da década de 1940. Na segunda parte, dedicada ao período de 1948 a 1965 (que corresponde ao declínio do sistema de produção dos estúdios) analiso a eclosão de um cinema maneirista que se caracteriza pela estilização e o artifício, mas também pela exibição virtuosa da técnica e do aparato tecnológico, numa tentativa de renovação formal que conduziu à emergência de géneros como o cinema fantástico e de ficção científica, e na aposta realizada pelos estúdios em grandes produções, com particular destaque para o chamado *integrated dance musical*.

Dados os objetivos a que me proponho, este trabalho terá como foco principal as questões do estilo (sem esquecer contudo a sua relação com alguns aspetos temáticos mais significativos), deixando de fora as leituras lacanianas do maneirismo, levadas a cabo por Jesús González Requena<sup>3</sup> e Castro de Paz, e as análises textuais de orientação semiótica que autores como Robin Wood e Raymond Bellour, desenvolveram relativamente a um pequeno conjunto de obras cinematográficas ou à filmografia de alguns cineastas consagrados. Pelo contrário, “1948-1965: O Declínio do Paradigma Clássico e a Emergência do Maneirismo de Hollywood” assume-se como um estudo de carácter histórico-formal que visa uma análise abrangente da questão maneirista no cinema de Hollywood, procurando assim dar resposta ao repto lançado por Alain Bergala, no já distante ano de 1985, e contribuir para um melhor conhecimento desse “fio do maneirismo, na tessitura serrada da história do cinema em que este se encontra ainda bem dissimulado” (Bergala e Mauriès, 1985).

Para melhor compreender as origens e o desenvolvimento do maneirismo no cinema de Hollywood, durante o apogeu e declínio do sistema dos estúdios, e porque “*nenhum conceito viável de estilo poderá ser deduzido de uma só obra ou de um pequeno número de obras*” (Hauser, 1988: 223), entendi necessário visionar cerca de 500 filmes<sup>4</sup>, meia centena dos quais serão analisados ao longo deste trabalho.

Uma nota final para os critérios utilizados na citação das obras cinematográficas. Dado o elevado número de filmes referidos, entendi (por motivos de fluência de texto) utilizar apenas o título original e o respetivo ano de produção, surgindo o título português (sempre que este exista), apenas na primeira referência, a qualquer obra, nos diferentes capítulos deste trabalho.

---

<sup>3</sup> Mas não as análises de carácter mais formal, em que Requena estabelece interessantes paralelismos entre a obra de Douglas Sirk e o maneirismo histórico.

<sup>4</sup> Uma amostra bastante significativa da produção cinematográfica de Hollywood, no período que se situa entre a introdução do som e o fim do sistema dos estúdios (1927-1966), abrangendo todos os géneros cinematográficos e, para além das obras canónicas, os êxitos populares do período e vários filmes que assumiram estatuto de culto ao longo dos anos.



## **PARTE I**

### ***ORIGENS DO MANEIRISMO DE HOLLYWOOD***



## **CAPÍTULO 1**

### **Cineastas europeus nas origens do maneirismo de Hollywood**



O início da Primeira Guerra Mundial coincidiu com o desenvolvimento de uma indústria de cinema nos EUA, baseada no modelo de produção dos estúdios californianos que, em poucos anos, seria mundialmente conhecida como Hollywood. Na estrutura organizacional do chamado *studio system*, a figura do produtor exerceu, desde cedo, um forte papel regulador. Nesse sentido, a atribulada produção de *Greed / Aves de rapina* (1924) e o confronto entre Irving Thalberg e Erich von Stroheim, constituí um perfeito exemplo do controlo exercido pelo sistema dos estúdios e do papel dos produtores na imposição de um modelo narrativo e formal que se confunde com o próprio cinema de Hollywood<sup>5</sup>. Para Toni Balio, um dos fatores que mais contribuiu para a institucionalização deste modelo no seio do chamado *studio system*, foi o facto de permitir uma racionalização dos meios de produção, indispensável a uma boa prática de gestão (Balio, 1996: 114).

Paralelamente ao desenvolvimento do sistema dos estúdios, a indústria cinematográfica europeia, destruída pela guerra, enfrentava enormes dificuldades, permitindo, assim, que o cinema de Hollywood conquistasse uma posição hegemónica no mercado internacional. Ameaçados por uma grave crise financeira, os produtores alemães viram-se forçados a estabelecer parcerias com os estúdios norte-americanos, tendo estes últimos rapidamente percebido estar perante um autêntico viveiro de talentos, ansiosos por trocar a Europa pela oportunidade de trabalhar nos EUA.

### **1.1: F.W. Murnau e a influência do cinema germânico**

O interesse despertado pelo cinema alemão junto da comunidade cinematográfica de Hollywood levaria Samuel Goldwyn, um dos pioneiros do sistema dos estúdios, a adquirir os direitos de distribuição para os EUA de *Der Letzte Mann / O último dos homens* (1924), uma das mais aclamadas obras de F.W. Murnau. Exibido no circuito dos chamados *art house cinemas*, o filme foi aplaudido por um público reduzido, mas culturalmente influente, convencendo o produtor William Fox a contratar o prestigiado cineasta alemão para trabalhar na Fox. (Elsaesser, in Losilla, 2009: 38-45).

---

<sup>5</sup> Sobre a influência de Irving Thalberg no desenvolvimento do *studio system* e, em particular, o confronto criativo que opôs o produtor ao realizador, durante a produção de *Greed*, consultar “O Nome, A Voz, A Visão (Irving Thalberg e a invenção de Hollywood)” (Grilo, 1997: 65-138).

Estudante de arte e amante da pintura, Murnau iniciou a carreira artística no teatro, onde foi discípulo de Max Reinhardt, o mais importante encenador alemão do primeiro quartel do século XX, cuja influência no cinema germânico foi enorme, e a quem se ficaram a dever algumas das características formais do que mais tarde viria a ser conhecido como “expressionismo alemão” (Eisner, 1973).

Inicialmente, a obra de Murnau integrou-se no chamado expressionismo alemão. *Satanas / Satanás* (1920) contou, inclusivamente, com argumento de Robert Wiene mas, com *Nosferatu / Nosferatu, o vampiro* (1922) - contrariamente ao “híper-expressionismo” de *Das Cabinet des Dr. Caligari / O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), em que os cenários obedeciam a uma estilização deformadora, com o intuito de refletir o universo psicológico e emocional de personagens enlouquecidas, os protagonistas habitam cenários de estilo naturalista, residindo a carga expressionista do filme essencialmente na interpretação de Max Schreck e na figuração da sua personagem, o tenebroso Orlok.

Na verdade, a obra de Murnau reflete o complexo jogo de influências estéticas que caracterizaram o cinema germânico dos anos vinte. Segundo Lotte Eisner, a maioria das obras integradas no chamado “expressionismo alemão” resultaram de uma amálgama de estilos tão distintos como o verdadeiro expressionismo de *Das Cabinet des Dr. Caligari* e a sua antítese estética - o *Kammerspiel*film, o naturalismo escandinavo e, acima de tudo, o estilo teatral de Max Reinhardt<sup>6</sup>, cujo trabalho se caracterizava, precisamente, pela utilização “impressionista” do claro-escuro (a chamada iluminação ao estilo Rembrandt). Eisner defende, por isso, que cineastas como Murnau e Lang não devem ser considerados realizadores expressionistas, dado terem recorrido a esse estilo apenas em segmentos isolados dos respetivos filmes (Eisner, in Ramio e Thevenet, 1993: 107-110), juntamente com influências estéticas que, no caso de Lang, incluem também o conceito teatral de Bertolt Brecht (Casas, 2010: 141-142).

Para Thomas Elsaesser, este estilo germânico, desenvolvido durante o período da República de Weimar e tantas vezes denominado de expressionista, representou de facto

---

<sup>6</sup> Segundo João Bénard da Costa, Henry Langlois defendia que as origens da “escola alemã” que surgiu no pós-I Guerra Mundial e da estilização dita expressionista, remontam de facto às versões cinematográficas de Reinhardt de peças teatrais que havia encenado, como *Sumurun* (1911), *Das Mirakel* (1912), *Insel der Seligen* (1913) e *Venezianische Nacht* (1914), filmes que infelizmente se perderam (Bénard da Costa, 1987 b: 211-212).

uma tentativa consciente para criar um *film d'art*, que visava atrair a atenção de um público “intelectual”. Nas palavras do autor:

Más que conducida por impulsos demoníacos o tendencias políticas autoritarias, la obra de esos directores refleja un amor por la tecnología cinematográfica, ‘conducida’ por el disfrute de las dificultades técnicas en la realización de películas, en los efectos especiales y en los *tours de force* vinculados al estilo (Elsaesser, *in* Losilla, 2009:38).

O apogeu deste estilo germânico, em obras como *Faust / Fausto* (1926), de Murnau, constitui, assim, uma expressão do hibridismo estilístico que caracteriza o cinema germânico dos anos vinte, e cujo formalismo<sup>7</sup> nasceu, em larga medida, de uma tentativa de diferenciação de produto, estimulada pela própria indústria cinematográfica alemã – e em particular pelo produtor Erich Pommer<sup>8</sup> (Elsaesser, *in* Nowell-Smith, 1997: 136-145).

Em 1927, F.W. Murnau chegou aos EUA, com a promessa de total liberdade artística, para realizar *Sunrise / Aurora* (1927), uma obra artisticamente ambiciosa para a qual teve ao seu dispor os vastos recursos da Fox, incluindo os diretores de fotografia Karl Struss e Charles Rosher, dois norte-americanos de origem germânica, particularmente recetivos ao sentido de experimentação formal do cineasta. Com este filme, Murnau deu início a uma complexa fusão de elementos: uns, provenientes de toda uma tradição cinematográfica europeia de *avant-garde* (o chamado expressionismo) e outros, derivados do modelo cinematográfico de Hollywood e da cultura popular norte-americana (Morrison, 1998: 31-33).

Em *Sunrise*, Murnau opõe a pureza do mundo rural e a intemporalidade do amor de um casal de camponeses à frivolidade do mundo urbano, cujo potencial maligno é simbolizado pela *vamp* que, inicialmente, seduz o homem casado, levando-o a tentar

---

<sup>7</sup> Ao longo deste trabalho utilizarei o conceito estético de formalismo como expressão da ênfase que algumas obras (e cineastas) colocaram na forma sobre o conteúdo, assumindo uma postura estética que, ao revelar uma preponderância das qualidades puramente formais do filme, violava a “transparência” do cinema clássico e a submissão do estilo às necessidades narrativas.

<sup>8</sup> Erich Pommer (1889-1966) foi o grande responsável pela aposta da indústria de cinema alemã em F.W.Murnau, Fritz Lang e Robert Wiene, cineastas para quem produziu obras como *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Faust*, *Dr. Mabuse*, *Der Letzte Man*, *Tartuff* e *Metropolis*.

afogar a sua própria mulher. Apesar de, em larga medida, o filme adotar as regras e convenções do melodrama hollywoodesco dos anos vinte, Murnau introduz técnicas de subjetividade ótica e mecanismos de experimentação formal característicos do expressionismo alemão, alternando, constantemente, entre uma retórica de subjetividade e uma retórica de objetividade, que permite diluir as fronteiras entre a realidade e a fantasia. Deste modo, a multiplicação de pontos de vista na cena da barbearia e o tratamento subjetivo da cena em que o casal de protagonistas atravessa, como que por milagre, uma rua movimentada (indiferente aos perigos do trânsito, como se a união amorosa os tivesse transportado para uma outra dimensão) compromete o que James Morrison definiu como o culto da “objetividade” que caracteriza o cinema clássico de Hollywood<sup>9</sup> (Morrison, 1998:41-43) (figuras 1.5 a 1.8).



Figuras 1.1 *Sunrise* (1927)



Figura 1. 2: *Sunrise* (1927)



Figuras 1. 3 e Figura 1.4: O artifício formal na expressão dos estados psicológicos e emocionais em *Sunrise*

---

<sup>9</sup> A cena constitui um verdadeiro *tour de force* técnico e visual, em que o realizador utilizou as transparências para sobrepor a realidade subjetiva dos protagonistas ao mundo real da grande cidade.



Figura 1.5 e Figura 1. 6: George O'Brien e Janet Gaynor indiferentes ao trânsito em *Sunrise*



Figura 1.7 e Figura 1.8: A subjetividade na visão do idílio amoroso dos protagonistas em *Sunrise*

Uma das grandes marcas de estilo de Murnau foi, sem dúvida, a fluidez dos movimentos de câmara, recurso que utilizou mais do que qualquer outro cineasta deste período, transformando-o num elemento fundamental da dramaturgia. A cena em que George O'Brien atravessa o pântano ao encontro da amante, em *Sunrise*, constitui, assim, o exemplo paradigmático da “exploração total e revolucionária do plano sequência” (M.C. Ferreira, *in* Madeira, 2011: 42), uma inovação estilística cujo impacto no cinema de Hollywood motivou vários cineastas norte-americanos a explorar o potencial expressivo dos movimentos de câmara, questão que desagradou a muitos produtores, que imediatamente tentaram restringir a sua utilização (Vidor, 1973: 73-74).



Figura 1.9 e Figura 1.10: O claro-escuro na atmosfera opressiva de *Sunrise*

*Sunrise* recebeu um Óscar especial da Academia de Hollywood, pela sua contribuição para a arte cinematográfica mas, apesar do aplauso generalizado da crítica, os elevados custos de produção limitaram bastante a rentabilidade do filme, levando a Fox a exercer um maior controlo durante a produção de *4 Devils / 4 Diabos* e, por fim, a intervir na montagem de *Our Daily Bread* (rebatizado de *City Girl*), a terceira e última longametragem realizada por Murnau em Hollywood.

No mesmo ano em que Murnau foi recebido, com pompa e circunstância, pela comunidade cinematográfica de Hollywood, um outro realizador germânico chegava aos EUA: Paul Leni, que gozava de inegável prestígio na Alemanha, foi um dos principais responsáveis pela disseminação do estilo “expressionista” no *studio system*. Tal como Murnau, Leni frequentou o curso de Belas Artes e trabalhou como cenógrafo no meio teatral berlinense, onde colaborou com Max Reinhardt, função que veio mais tarde a desempenhar em filmes de Joe May e Ernst Lubitsch. Em 1917, estreou-se como realizador e, em 1926, foi convidado por Karl Lämmle, fundador dos estúdios Universal, para trabalhar em Hollywood.

À semelhança de Murnau, a *mise-en-scène* de Leni funde a influência expressionista<sup>10</sup> com o estilo de Max Reinhardt e distingue-se pela riqueza expressiva dos cenários, pelo domínio dos movimentos de câmara e pela utilização do claro-escuro. Segundo Lotte Eisner, o trabalho do realizador revela uma obsessão por elementos decorativos e

---

<sup>10</sup> Paul Leni realizou em 1924, *Das Wachsfingurenkabinett* (1924), um dos raros filmes expressionistas que adotou um grau de estilização comparável ao de *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

formais como: tetos baixos, escadas e corredores (ideais para a criação de efeitos de claro-escuro), que condicionavam a representação dos atores (Eisner, 1973:115-125).



**Figura 1.11: Conrad Veidt em *The Man Who Laughs* (1928)**

Infelizmente, o realizador alemão faleceu inesperadamente em setembro de 1929, tendo apenas realizado quatro filmes nos EUA mas - graças a *The Chinese Parrot / O Papagaio Chinês* (1927), *The Cat and the Canary / O Legado Tenebroso* (1927), *The Man Who Laughs / O Homem Que Ri* (1928) e *The Last Warning / A Última Ameaça* (1929) - deixou uma marca profunda no cinema de Hollywood, estabelecendo as bases do cinema de terror “clássico” e do próprio *house style* dos estúdios Universal (Memba, 2006:43-44).

Os desaparecimentos precoces de Paul Leni em 1929 e de F. W. Murnau em 1931 deixaram um vazio insubstituível; no entanto, a influência expressionista que introduziram no cinema de Hollywood continuaria a fazer-se sentir na obra de realizadores europeus como Karl Freund, Michael Curtiz, Robert Florey, Edgar G. Ulmer, James Whale e Rouben Mamoulian, que chegaram aos EUA entre finais dos anos vinte e início dos anos trinta e cujo trabalho deu origem a um interessante período de experimentação formal, que abrangeu o crepúsculo do cinema mudo e os primeiros anos do cinema sonoro de Hollywood.

## 1.2- O Ciclo de Terror

O formalismo germânico introduzido por Murnau e Leni deixou marcas profundas no cinema de Hollywood, em particular no ciclo de filmes de terror da década de 1930, definindo esteticamente obras como *Dracula* (1931), de Tod Browning e Karl Freund; *Frankenstein* (1931), de James Whale; *The Mummy / A Múmia* (1932), de Karl Freund; *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde / O Médico e o Monstro* (1932), de Rouben Mamoulian; *Murders in the Rue Morgue / O Crime da Rua Morgue* (1932), de Robert Florey e *Island of Lost Souls / A Ilha das Almas Selvagens* (1932), de Erle C. Kenton (com fotografia de Karl Struss).

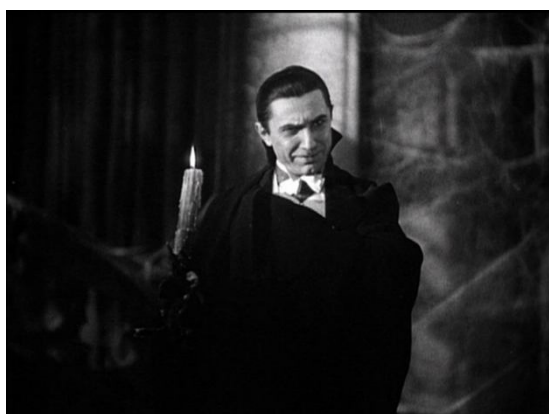


Figura 1.12: Bela Lugosi em *Dracula* (1931)



Figura 1.13: *Murders in the Rue Morgue* (1932)

Entre os cineastas que mais contribuíram para o cinema de terror, durante a década de 1930, o britânico James Whale<sup>11</sup> (contratado pela Universal em 1930), foi, sem dúvida, o grande continuador da obra de Paul Leni no estúdio de Karl Lämmle. A influência germânica é particularmente notória em filmes como *The Old Dark House / A Casa Sinistra* (1932) - inspirado em *The Cat and the Canary* de Leni - ou *Frankenstein* (1931) e *Bride of Frankenstein / A Noiva de Frankenstein* (1935), que revelam a influência de obras como *Der Golem, wie er in die Welt kam / O Golem* (1920), *Metropolis* (1927) e *The Man Who Laughs* (1928).

---

<sup>11</sup> Tal como Murnau e Leni, James Whale iniciou a carreira no teatro, onde trabalhou como actor, cenógrafo e encenador, antes de emigrar para Hollywood. Nos tempos livres, dedicava-se à pintura.



Figura 1.14: *Bride of Frankenstein* (1935)



Figura 1.15: *The Invisible Man* (1933)

Segundo Tom Milne, a obra de James Whale caracteriza-se por uma teatralidade quase brechtiana, no seu subtil efeito de distanciação (Milne, *in* Lugowsky, 2005), graças a um gosto pela auto-citação e pela excentricidade, evidente no trabalho de atrizes como Elsa Lanchester, Una Merkel e Mae Clarke. De facto, para Andrew Sarris, a obra de James Whale merece ser estudada precisamente “because it is so self-consciously about performance, visibility, recognition and even authorship itself” (Sarris, 1996: 187).

Para Whale, o cinema foi um território de experimentação formal, em que a *mise-en-scène* representava um veículo privilegiado de expressão artística, na tentativa de ultrapassar os excessivos constrangimentos naturalistas que caracterizaram o drama burguês e o cinema clássico. Assim, em *Bride of Frankenstein* (1935), cuja ação decorre numa Europa Central imaginária, os cenários do castelo, do cemitério e da floresta revelam uma influência expressionista que se traduz na arquitetura de linhas oblíquas e no desequilíbrio da composição, expressão do universo psicológico e emocional dos protagonistas. A estilização destes cenários, reflexo de uma visão essencialmente subjetiva da ação, contrasta com o relativo naturalismo dos *décors* da mansão senhorial habitada pela noiva de Frankenstein e sua família, símbolos de um estatuto social e de uma normalidade aparente, que Whale trabalhou de modo igualmente formalista, investindo na elegância e no preciosismo decorativo desses cenários.



Figuras 1.16 e Figura 1.17: *Bride of Frankenstein* (1935)

Na obra de Whale, os “monstros” nunca são os verdadeiros vilões; são, isso sim, vítimas de uma sociedade que não os compreende e de circunstâncias que fogem ao seu controlo. Os seres criados por Frankenstein e pelo Dr. Pretorius, o homem invisível e o príncipe Philippe de Gascoine (em *The Man with the Iron Mask / O Homem da Máscara de Ferro*) suscitam a simpatia do espectador, graças, em larga medida, à *mise-en-scène* do realizador. Assim, em *Bride of Frankenstein*, Whale enquadra o “monstro” em composições que estabelecem uma relação simbólica com a figura de Cristo, sublinhando a sua condição de vítima, alvo de intolerância e perseguição. A homossexualidade do realizador pode explicar a aparente empatia criada em relação a personagens incompreendidas e discriminadas pela sociedade (Lugowsky, 2005) mas este subtexto permite-nos estabelecer também um paralelismo com as mensagens crípticas da pintura maneirista, em que o sentido da obra de arte era muitas vezes de difícil decifração e destinada a um círculo restrito de conhecedores (Triadó Tur, 2007: 98).



Figura 1.18 e Figura 1.19: *Bride of Frankenstein* (1935)

Através do artifício dos cenários (que por vezes chegam a criar uma distorção da perspectiva), aliado a uma fotografia contrastada e a ângulos de câmara insólitos, Whale constrói uma *mise-en-scène* estilizada, que lhe valeu a acusação de sobrepor o estilo ao conteúdo (Lugowsky, 2005), o que - não correspondendo inteiramente à verdade - refletia a sensibilidade estética naturalista (da crítica e do público), e a sua estranheza perante um conjunto de obras que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, traduziam uma postura maneirista da parte do respetivo autor.



Figuras 20 e 21: *Bride of Frankenstein* (1935), de James Whale

Juntamente com Whale, foi Karl Freund (prestigiado diretor de fotografia alemão) um dos principais responsáveis pela disseminação do estilo germânico no cinema de Hollywood da década de 1930. Freund havia colaborado com Murnau e Lang em obras como *Der Letzte Mann* (1924) e *Metropolis* (1927). Contratado pela Universal em 1929, Freund assumiu-se imediatamente como uma das forças criativas do estúdio, contribuindo em larga medida para obras como *Dracula* (1931), de Tod Browning, *Murders in the Rue Morgue* (1932), de Robert Florey ou *The Mummy* (1932) e *Madame Spy / À Sombra da Guilhotina* (1934), em que assumiu funções de realizador. Curiosamente, em meados dos anos 30, quando Freund deixou de trabalhar em exclusivo para a Universal e passou a colaborar com o estúdio de Thalberg e Mayer, o estilo germânico que caracteriza o seu trabalho diluiu-se, em larga medida, no academismo da MGM, como se pode verificar em obras como *Camille / Margarida Gauthier* (1936), de George Cukor e *The Good Earth / Terra Bendita* (1937), de Sidney

Franklin, Victor Fleming, Sam Wood e Gustav Machatý (ambas inequívocas na adesão ao modelo clássico imposto pelo estúdio).

A popularidade dos filmes de terror da Universal, que se distinguiam pelo seu estilo “expressionista”, levaria os restantes estúdios de Hollywood a abordarem esse género pela mesma linha estética germânica. Deste modo, a RKO produz *The Most Dangerous Game / O Malvado Zaroff* (1932), de Irving Pichel e Ernest B. Schoedsack e distribui *White Zombie*<sup>12</sup>(1932). A Warner Bros apostava em *Mystery of the Wax Museum / Máscaras de cera* (1933), do húngaro Michael Curtiz, enquanto a MGM confiava ao veterano Tod Browning a realização de *Mark of the Vampire* (1935) com fotografia de James Wong Howe, ao bom estilo de Karl Freund.

No entanto, para além da Universal, o estúdio que mais contribuiu para o ciclo de terror dos anos trinta foi, sem dúvida, a Paramount, graças a filmes como *Murder by the Clock* (1931), de Edward Sloman, *Island of Lost souls* (1932), de Erle C. Kenton ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde / O Médico e o Monstro* (1932), de Rouben Mamoulian, todos com fotografia do norte-americano (de ascendência germânica) Karl Struss<sup>13</sup>, que havia colaborado com Murnau em *Sunrise*.



Figura 1.22 e Figura 1. 23: Fredric March em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932)

---

<sup>12</sup> *White Zombie* (1932) (filme sem estreia portuguesa conhecida) foi uma produção independente, realizada por Victor Halperin, normalmente apontada como um dos primeiros filmes de zombies da história do cinema. Protagonizado por Bela Lugosi esta obra revela também a influência expressionista germânica.

<sup>13</sup> A Karl Struss se ficaria a dever o efeito que permitia a transformação do Dr. Jekyll em Mr. Hyde num plano contínuo.

Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o cineasta armênio Rouben Mamoulian - cujo trabalho se caracterizava por certa uma espetacularidade, traduzida na utilização dos mais variados recursos fílmicos (Danks, 2007) - revela uma influência vanguardista<sup>14</sup>, no recurso a metáforas visuais e à câmara subjetiva, para exprimir a dualidade da sua personagem.



Figura 1.24 e Figura 1.25: Câmara subjetiva em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932)

O desvio formal que o filme de Rouben Mamoulian representou, no contexto do cinema clássico de Hollywood, é facilmente constatável, quando comparado com o *remake* de 1941, do norte-americano Victor Fleming. Contrariando as práticas institucionalizadas pelos estúdios, a versão de Mamoulian introduz o protagonista em câmara subjetiva (revelando o seu rosto apenas através do reflexo do espelho) e filma as personagens com quem o Dr. Jeckyll se vai cruzando, no caminho para a Universidade, a olhar diretamente para a câmara.

Partindo da elaborada sequência inicial, o realizador procura que o espectador se identifique com o ponto de vista do protagonista, envolvendo-o na ambiguidade moral deste; subverte, assim, não só o modelo de representação clássico mas, também, o seu código moralista, em particular na cena em que a prostituta Ivy se despe e atira com a roupa, olhando diretamente para a câmara e implicando, nesse gesto, o espectador nos atos do protagonista, de um modo que o filme de Victor Fleming recusa fazer, ao

---

<sup>14</sup> Influência vanguardista que remonta à sua formação teatral no Teatro de Arte de Moscovo, onde foi discípulo de Yevgeny Vakhtangov.

assumir sistematicamente o distanciamento de um narrador heterodiegético<sup>15</sup> (figuras 1.26 a 1.29).



Figura 1.26 e Figura 1.27: Miriam Hopkins em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1932)



Figuras 1.28 e Figura 1.29: Spencer Tracy e Ingrid Bergman em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941)

Acusado por Bertrand Tavernier de excesso formal, por “insistir em efeitos com prejuízo do conjunto, sobretudo quando os seus filmes pertencem a géneros que exigem um certo realismo” (Tavernier, *in* Bénard da Costa, 1989: 355), Mamoulian destacou-se, ao longo da sua carreira, pelo virtuosismo técnico demonstrado na exploração dos recursos tecnológicos (movimentos de câmara, *dissolves* ou sobreposição de imagens,

---

<sup>15</sup> Esta subversão dos códigos formais (e morais) do cinema clássico de Hollywood explica o motivo por que o plano sequência de abertura foi eliminado após a estreia do filme, sendo repostos apenas na década de 1970 para exibição televisiva.

uso expressivo da cor e do som), desenvolvendo uma *mise-en-scène* estilizada, que chamava a atenção do espectador para o artifício da linguagem cinematográfica (Danks, 2002).

Na opinião de Santiago Vila, o estilo do realizador constitui uma “polifonia de resistências ao paradigma de Hollywood”, evidenciando a escrita fílmica e a presença da câmara, numa autonomia significativa da imagem sonora e do cromatismo contra a transparência de estilo e a subordinação dos meios à narrativa, impostas pelo modelo clássico<sup>16</sup> (Vila, 2001:10). Segundo este autor, a obra de Mamoulian constitui um cruzamento estilístico, onde se podem detetar - em pleno período de hegemonia do paradigma clássico - tendências vanguardistas pré-clássicas (Stroheim e Murnau) e rasgos que apontavam já para o cinema moderno pós-clássico de Bresson e Godard (Vila, 2001:23-24).

Mas - para além da *mise-en-scène* estilizada ao nível dos cenários e do tratamento da luz (na utilização do claro-escuro), dos movimentos de câmara e dos efeitos especiais - o ciclo de terror/fantástico da década de 1930 caracteriza-se, também, pela expressividade das interpretações de Boris Karloff, Dwight Frye, Colin Clive, Bela Lugosi, Edward Van Sloan ou Una O'Connor, cuja teatralidade contrastava já com a tendência naturalista dominante na indústria de Hollywood (Morden, 1989: 343).

Protagonizado, em larga medida, por um conjunto de cineastas e diretores de fotografia europeus - que fundiram o estilo clássico de Hollywood com o estilo germânico<sup>17</sup> - o ciclo de filmes de terror/fantástico dos anos trinta distinguiu-se por um grau de estilização, artifício e subjetividade que violava a tradição mimética do cinema clássico de Hollywood. Povoados por seres alienados e criaturas estranhas, estes filmes revelam um gosto pelo fantástico, o grotesco e o monstruoso que, se por um lado, podemos atribuir à influência do romantismo (e da *gothic novel*), por outro, nos permite estabelecer uma analogia com algumas obras de arte maneiristas que partilhavam destas mesmas características<sup>18</sup> (Aguiar e Silva, 1996: 471).

---

<sup>16</sup> A propósito da sua obra teatral, Mamoulian declarou que não sentia afinidade com a estética naturalista e que o seu objetivo era a procura do ritmo e a estilização poética (Bénard da Costa, 1989 a: 355).

<sup>17</sup> Um estilo que como vimos anteriormente se caracteriza pelo seu formalismo no tratamento dos valores plásticos do plano.

<sup>18</sup> Veja-se por exemplo o “Bosque Sagrado” na Villa de Orsinni de Bomarzo, “O Diabo Gaiteiro” de Erhard Schön, mas também o trabalho de pintores como Hieronymus Bosch, Grünewald e Pieter

### 1.3) Josef von Sternberg: o estilo é o conteúdo.

Um dos cineastas cuja obra pode ser interpretada à luz do conceito de maneirismo é, sem dúvida, Josef von Sternberg (Francis Bordat, *in* Campan e Menegaldo, 2003: 93). Nascido em Viena de Áustria no ano 1894, Sternberg, ainda em criança, imigrou com a família para os EUA mas a sua formação cultural foi essencialmente europeia.

Sternberg estreou-se na realização em 1925 com *The Salvation Hunters / Caçadores de Salvação*, uma produção independente que convenceu a MGM do seu potencial. Desagradado com a mediocridade dos filmes que o encarregavam de realizar, o cineasta entrou em conflito com Irving Thalberg, que o despediu por indisciplina laboral. Convidado pela Paramount para fazer a remontagem de *The Wedding March / A Marcha Nupcial* (1927), de Stroheim, Sternberg conquista a confiança de B.P. Schulberg e realiza *Underworld / Vidas Tenebrosas* (1927), obra seminal do filme de *gangsters*, e *The Last Command / Última Ordem* (1928), protagonizado pelo ator alemão Emil Jannings, que veio a ser decisivo na escolha do cineasta para a realização da coprodução germano-americana *Der Blaue Engel / The Blue Angel / O Anjo Azul* (1930) nos estúdios da UFA, em Berlim (Geada, 1998:165-171).

Se, inicialmente, Sternberg aderiu a uma estética naturalista profundamente influenciada por Stroheim (Geada, 1998: 176), em *Underworld* (1927) e *The docks of New York / As docas de Nova Iorque* (1928) o realizador demonstrou maior interesse pela expressão dos conflitos emocionais dos protagonistas (através da *mise-en-scène*) do que pela temática social inerente a estas histórias, revelando a influência de Murnau e Leni no desenvolvimento de um estilo expressivo e virtuoso, cujas origens remontam ao trabalho de Max Reinhardt. Nas palavras de João Bénard da Costa:

(...) de Reinhardt a Murnau e Leni, passando por Stroheim, existe uma coerência que a obra de Sternberg perfeitamente esclarece: a duma concepção do cinema que, como o chamado «expressionismo» alemão, vem da concepção de espetáculo que o teatro de Reinhardt introduzira, sobretudo virado para o valor da luz (...) (Benárd da Costa, 1984: 17-18).

---

Brueghel, que podemos integrar no que alguns autores classificaram de Contra-Renascença (Aguiar e Silva, 1996:466-470).



Figura 1.30: *The docks of New York* (1928)



Figura 1.31: *The Blue Angel* (1930)

O êxito de *The Blue Angel* (1930) permite a Sternberg regressar em glória a Hollywood e marca o início da frutuosa relação profissional e emocional que o cineasta estabeleceu com Marlene Dietrich, a estrela dos seis filmes que realizou para a Paramount, entre 1930 e 1935<sup>19</sup>: um coerente ciclo de obras em que o cineasta desenvolveu algumas variações sobre o tema da humilhação sexual (Studlar, *in* Nowell-Smith, 1997: 217).



Figura 1.32 e Figura 1.33: Marlene Dietrich em *Morocco* (1930)

Acusado pela crítica da época de realizar filmes decadentes e autoindulgentes, construídos em função da *star* Marlene Dietrich (Sarris, 1996:75), Sternberg pratica um

<sup>19</sup> Respetivamente: *Morocco* (1930), *Dishonored* (1931), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *Scarlet Empress* (1934) e *The Devil is a Woman* (1935).

cinema que se distingue pelo refinamento estético do seu autor - evidente na elaborada composição dos planos (com cenários repletos de personagens e objetos) mas, também, na influência estética germânica, traduzida na criação de texturas visuais com recurso a elementos como o fumo e a neblina, as superfícies espelhadas e a fotografia contrastada.

Entre as marcas de estilo de Sternberg, destaca-se: a sua atenção ao detalhe, na utilização recorrente de elementos como cordas, véus, redes, plumas e serpentinas (sempre presentes nas cenas de festas e bailes de máscaras, em filmes como *Underworld*, *Dishonored / Fatalidade* ou *The Devil is a Woman / O Diabo é uma Mulher* e uma proliferação de objetos que, por vezes, assumem um valor simbólico (como o palhaço que observa o professor em *The Blue Angel*) ou talvez fetichista (como as gaiolas que vemos em quase todos os seus filmes). Neste gosto pelo excesso, que se traduz na riqueza decorativa, o cineasta revelou uma obsessão pelo preenchimento daquilo que chamava “dead space” (Studlar, in Nowell- Smith, 1997: 216-17), que nos remete, inevitavelmente, para o *horror vacui* que caracteriza a arte maneirista (Triadó Tur, 2007: 96-98).



Figura 1.34 e Figura 1.35: Marlene Dietrich em *The Devil is a Woman* (1935)

No entanto, o elemento estilístico mais importante da *mise-en-scène* sternberguiana foi Marlene Dietrich, a atriz que o cineasta lançou para o estrelato em *The Blue Angel* e cuja *screen persona* constituiu uma das mais brilhantes criações de Josef von Sternberg, que dirigiu a atriz ao pormenor, controlando por completo os gestos, a cadência de voz e o olhar lânguido e insolente da “Vénus Loira”, e assim a transformou num símbolo de

erotismo e sofisticação europeia (a sua interpretação estilizada traduzia, em si mesma, todo o artifício da *mise-en-scène*). Nas palavras de James Naremore: “Her costuming, makeup and lighting were foregrounded to a remarkable degree, like mannerism in painting, and her style was slower, much more expressionistic than talking pictures encouraged.” (Naremore, 1990:132).

O estilo de Marlene contrariava, efetivamente, os cânones de representação naturalista do cinema de Hollywood, sendo as poses estáticas e a lenta cadência dos diálogos o reflexo de uma sensibilidade maneirista, que se traduzia não só no tratamento estilizado da *mise-en-scène* mas, também, na sensualidade, na melancolia e no *pathos* que envolve os protagonistas, num conjunto de filmes que o produtor David O. Selznick definiu como obras “sobre personagens artificiais em situações artificiais” (Naremore, 1990: 132).



Figura 1.36: *Scarlett Empress* (1934)



Figura 1.37: *The Devil is a Woman* (1935)

Na verdade, obras como *Dishonored* (1931), *Shanghai Express / O Expresso de Xangai* (1932) e *The Devil is a Woman* (1935) representam a “arte maneirista” de um cineasta que sobrepõe a forma ao conteúdo, através de uma *mise-en-scène* que reduzia o argumento a um pretexto para enquadrar Marlene Dietrich em sobrecarregadas composições (reveladoras do virtuosismo de Sternberg na utilização dos efeitos cênicos), com vista à criação de uma atmosfera de exotismo e sedução, que constituía a expressão da ambiguidade moral e sexual definidora dos seus protagonistas<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Ambiguidade (ou bissexualidade) e androginia que o cineasta sublinha nos diversos momentos musicais em que Marlene surge vestida com roupas masculinas.

Apesar das críticas de que foi alvo, a influência do “estilo Sternberg” no cinema de Hollywood foi significativa, sendo notória na *mise-en-scène* de alguns realizadores norte-americanos, que não deixaram de abordar as propostas estéticas do cineasta austríaco em filmes como *The Bitter Tea of General Yen / A Grande Muralha* (1932)<sup>21</sup>, de Frank Capra, *Peter Ibbetson / Sonho Eterno* (1935), de Henry Hathaway, *The General Died at Dawn / O General Morreu ao Amanhecer* (1936), de Lewis Milestone ou *Gaslight / Meia-luz* (1944), de George Cukor.



Figura 1.38: *The Devil is a Woman* (1935)



Figura 1.39: *Shanghai Express* (1932)

Se, apesar de pontual, esta influência sternberguiana se apresenta como algo surpreendente relativamente a cineastas como Frank Capra e Henry Hathaway (cuja obra se distingue pela limpidez de estilo característica do cinema clássico de Hollywood), as opções de encenação de George Cukor em *Gaslight* refletem a sensibilidade teatral de um cineasta cuja *mise-en-scène* se caracteriza, muitas vezes, pelo preciosismo, revelando um gosto por cenários elaborados e repletos de objetos que, em filmes como *Camille / Margarida Gauthier* e *Keeper of the Flame / A Chama Eterna* parecem partilhar o protagonismo com as personagens. Com efeito, estes são, na opinião de Bénard da Costa, “filmes sobre décors, atores, imagens falsas. A celebre interrogação sobre as fronteiras entre a comédia e a vida, entre a representação e a apresentação, entre a ilusão e o real [...]” (Bénard da Costa, 1999b: 163).

---

<sup>21</sup> Opinião partilhada por M.C. Ferreira em “The Bitter Tea of General Yen/A grande muralha” (Ferreira, 1999).

Ao contrário dos grandes cineastas clássicos, Sternberg acreditava que a essência da arte cinematográfica residia numa “transfiguração das artes plásticas através das imagens em movimento e não numa reconversão dos conteúdos do teatro e da literatura às necessidades da narrativa cinematográfica” (Geada, 1998: 166). Partindo das próprias regras do cinema clássico de Hollywood, o cinema de Josef von Sternberg representou uma violação desse mesmo paradigma, através da intensa estilização dos cenários e da proliferação de objetos; mas, também, através da interpretação e do tratamento da luz, tendo em vista a obtenção de um efeito plástico cujo artifício revela - no “excesso de legibilidade da imagem” (Geada, 1998: 200) - as características de uma arte maneirista, em que o estilo do cineasta se sobrepunha a qualquer critério naturalista.



Figura 1.40 e Figura 1.41: *Gaslight* (1944)

#### **1.4) A influência germânica na obra dos cineastas norte-americanos do período clássico**

Mesmo antes da chegada de Murnau e Leni aos EUA (em 1927), a influência germânica já se fazia sentir no cinema de Hollywood em obras como *Flesh and the Devil / O Demônio e a Carne* (1926), de Clarence Brown ou, mesmo, *The Thief of Bagdad / O Ladrão de Bagdade* (1924), de Raoul Walsh, cujos cenários estilizados de William Cameron Menzies parecem ter sido inspirados pelas formas irrealis e pelas linhas inclinadas do chamado expressionismo alemão (Jesús Angulo, *in* Latorre, 2008: 82). No entanto, foi só depois da estreia do aclamado *Sunrise* (1927) que a influência do estilo

germânico (em especial, de F.W. Murnau) mais se fez sentir junto dos realizadores norte-americanos, em particular, os seus colegas da Fox: John Ford, Allan Dwan, Raoul Walsh e Frank Borzage (Gallagher, 1986:49-50), cineastas cujo nome viria a tornar-se sinónimo do próprio cinema clássico de Hollywood.

Unanimemente reconhecido como um dos maiores cineastas norte-americanos do período clássico, a obra de Howard Hawks revela, também, a enorme influência do estilo germânico no cinema de Hollywood. Com efeito, em filmes como *Paid to Love / O Príncipe Que Nunca Amou* (1927), *The Dawn Patrol / A Patrulha da Alvorada* (1930) e *Scarface / O Homem da Cicatriz* (1932) o jovem realizador revelou-se bastante aberto à experimentação formal. Hawks viria a reconhecer a influência de Murnau em *Paid to Love* (1927), evidente no clima poético da fotografia e nos elaborados movimentos de câmara (M.C. Ferreira, in Oliveira, 2006: 18). Nas palavras do realizador:

Esse filme não tem qualquer relação com as minhas obras (...) Foi realizado logo após a *Aurora* de Murnau, que introduziu o espírito alemão em Hollywood. Gostaram muito disso, mas eu não (...) Agora coloco a câmara à altura do olhar (...) e trabalho com ela da maneira mais simples possível (Bénard da Costa, 1990: 258)<sup>22</sup>.

Mas, ao contrário do que Hawks quis dar a entender, a influência de Murnau na sua obra foi bem mais duradora e profunda do que uma simples experiência formal em *Paid to Love*. Em *The Dawn Patrol* - o seu primeiro filme sonoro – e em *The Criminal Code* (1931) - uma obra sobre o sistema penal norte-americano durante a Grande Depressão - é possível constatar a influência do estilo germânico na utilização do claro-escuro e dos ângulos de câmara baixa, para sublinhar o fatalismo do mundo em que os protagonistas habitam - numa rutura com a câmara ao nível do olhar, que caracterizou Hawks e o cinema clássico (Weedmann, 2009).

---

<sup>22</sup> Excertos da entrevista concedida a Peter Bogdanovich, publicada no nº 5 da Revista *Movie* (Dezembro 1962) citada por Henry Langlois em “Hawks, o homem moderno” em *Howard Hawks*- catálogo da Cinemateca Portuguesa.

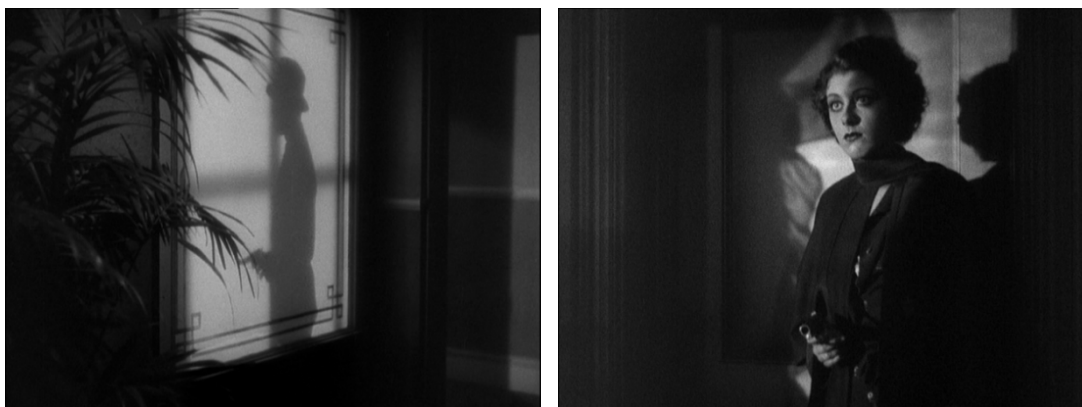


Figura 1.42 e Figura 1. 43: *Scarface* (1932)

*Scarface* (1932), uma das mais célebres obras do início da carreira de Hawks, revela igualmente a influência germânica, em particular: na cena de abertura filmada num plano-sequência de 3 minutos e 10 segundos, na *mise-en-scène* abundante em sombras e silhuetas e, até mesmo, na utilização da ária da *Lucia di Lammermoor*, que Camonte assobia antes de uma execução, “eco da melodia que Peter Lorre assobia antes dos seus crimes no *M de Matou*, de Fritz Lang” (M.C. Ferreira, in Oliveira, 2006: 46).



Figura 1.44 e Figura 1.45: *Scarface* (1932)

Mas *Scarface* revela igualmente a influência de Josef von Sternberg, em cujo *Underworld* (1927) - uma das obras seminais do filme de *gangsters* - Hawks colaborou como argumentista. De facto, é possível detetar a influência estilística de Sternberg no preciosismo decorativo de alguns planos que Hawks preencheu com serpentinas e objetos a envolverem os protagonistas.



Figura 1.46 e Figura 1.47: Focos de luz e sombras germânicas em *Scarface* (1932)

A ambiguidade formal que caracteriza a filmografia de Hawks entre 1927 e 1932 - num misto de classicismo com preciosismos de composição sternberguiana e laivos de “expressionismo” - abre uma nova perspectiva sobre a obra de um cineasta cuja dramaturgia revelava, na opinião de Henri Langlois, “apenas o essencial, sem nada de supérfluo” (Langlois, *in* Bènard da Costa, 1989a: 258) mas cujo formalismo, nos anos de transição do período mudo para o sonoro, constitui (à luz do classicismo que o celebrizou) uma tendência que poderíamos justamente classificar de maneirista.

#### 1.4.1) O caso John Ford<sup>23</sup>

De todos os grandes cineastas norte-americanos do período clássico, John Ford - o “post-Griffith, Griffith”, nas palavras de Ethan Morden (Morden, 1989: 281) - foi o que revelou a maior e mais duradora influência germânica, assinando, ao longo da sua carreira, diversas obras que denunciam um maneirismo latente, resultado da tensão inevitável entre o modelo estético e formal imposto pelo sistema de produção dos estúdios de Hollywood e a pulsão criativa de raiz formalista do próprio realizador.

---

<sup>23</sup> Este subcapítulo foi parcialmente publicado na revista *Comunicacion: revista Internacional de Comunicacion audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº 10, 2012, com o título “Um período maneirista na obra de John Ford”. Disponível online em: [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/061.Un\\_periodo\\_maneirista\\_na\\_obra\\_de\\_John\\_Ford.pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/061.Un_periodo_maneirista_na_obra_de_John_Ford.pdf).

John Ford chegou a Hollywood em 1915, o ano em que D.W. Griffith assinou *The Birth of a Nation / O Nascimento de uma Nação*, obra seminal do cinema clássico norte-americano, na qual o realizador afirmou ter participado como figurante (Peary, 2001:89) e cuja influência marcou toda uma geração de pioneiros do cinema de Hollywood, incluindo o próprio Ford, como este reconheceu na entrevista concedida a Peter Bogdanovich, na qual sublinhou, igualmente, a influência exercida pelo seu irmão Frank, de quem seguiu as pisadas quando, em 1917, realizou o seu primeiro filme, *The Tornado* (Bogdanovich, 1978: 40).

Durante os primeiros anos de carreira, Ford aprendeu o “ofício” do cinema, realizando uma série de *westerns* de baixo orçamento, produzidos pela Universal e protagonizados por Harry Carey. Artista intuitivo, Ford demonstrou, desde cedo, um talento natural para a composição. Discípulo do modelo narrativo e formal griffithiano, o cineasta desenvolveu um estilo naturalista, influenciado por Thomas Ince (de quem o seu irmão Frank foi assistente) e que resultou, em larga medida, do fato de Ford ter filmado boa parte dos seus filmes em localizações exteriores e longe dos estúdios de Hollywood (Casas, 2002: 29).

Em 1921, o realizador assinou um contrato de exclusividade com William Fox, num claro sinal de reconhecimento da sua competência, como se depreende, aliás, da oportunidade que o estúdio lhe ofereceu para realizar o western épico *The Iron Horse / O Cavalo de Ferro* (1924), com o qual Ford consolidou definitivamente a sua posição no seio da indústria de cinema norte-americana. Em meados da década de 1920, o realizador encontrava-se, por isso, perfeitamente inserido no sistema de produção dos estúdios, desenvolvendo o seu trabalho dentro de uma lógica de produção e com um estilo cinematográfico que, cada vez mais, se impunha como paradigma do cinema de Hollywood.

Apesar da posição dominante que ocupava no mercado mundial, a indústria de cinema norte-americana não era uma ilha isolada no mundo cinematográfico. O convite endereçado a F.W. Murnau para realizar *Sunrise* (1927) nos EUA constitui, deste modo, o reflexo de uma estratégia de afirmação cultural dos estúdios Fox, que viria a deixar uma forte marca em Hollywood. Entre os colegas de Murnau na Fox, encontrava-se John Ford, cuja admiração pelo trabalho do cineasta germânico resultou numa amizade entre os dois realizadores, levando Ford a viajar até à Alemanha em fevereiro de 1927,

no âmbito da pré-produção de *Four Sons / Os Quatro Filhos* (1928), para conhecer o meio cinematográfico alemão (McBride, 2004: 160-161).

A influência de Murnau na obra de Ford é particularmente visível nos filmes que este realizou durante o período de transição do cinema mudo para o sonoro, especialmente em *Four Sons*, um verdadeiro *pastiche* da obra de Murnau, para o qual o realizador norte-americano reutilizou o cenário de aldeia criado para *Sunrise* (Eyman, 2000: 107). Segundo David Boxwell, os elaborados movimentos de câmara que Ford utilizou (pela primeira vez, neste filme) foram inspirados pelo filme do cineasta alemão, tendo a personagem do carteiro (representado pelo ator norueguês Albert Gran) sido baseada na personagem de Emil Jannings em *Der Letzte Mann* (1924) (Boxwell, 2004).



**Figura 1.48:** *Four Sons* (1928)

No entanto, para além da influência “expressionista” introduzida por Murnau, *Four Sons* (1928) revela ainda, segundo Boxwell, a influência de Eisenstein, em particular nas duas sequências em que Ford utiliza a montagem intelectual para, através da justaposição de planos, produzir uma crítica ao militarismo, enquanto instrumento de poder das classes dominantes (Boxwell, 2004).

É certo que a influência de Murnau na obra de Ford remonta a *Mother Machree / Minha Mãe* (1927), um filme elogiado pelo próprio Murnau (Eyman, 2000: 106-107) e que - à semelhança de *7th Heaven / A Hora Suprema* (1927), de Borzage - foi filmado nos estúdios Fox, quase em simultâneo com *Sunrise*. No entanto, *Four Sons* representa, sem dúvida, um dos mais importantes momentos de experimentação formal na obra do

realizador, assinalando o encontro de Ford com uma estética europeia de *avant-garde*, distinta do conceito de representação naturalista, que dominava o cinema de Hollywood<sup>24</sup>.

O encontro com Murnau e, em particular, a realização de *Four Sons* para a Fox assinalaram um novo período na obra de John Ford. Se, durante a primeira década da sua carreira, o realizador desenvolveu um estilo clássico (baseado na dramaturgia e montagem griffithiana), a partir de 1927, Ford assimila a sensibilidade “expressionista” europeia e oscila constantemente entre os dois grandes pólos da sua formação estética: Griffith e Murnau. Para Tag Gallagher, que divide a carreira de John Ford em dois grandes períodos - um antes e um depois de Murnau - a influência do cineasta germânico traduziu-se numa estilização que assumiu contornos poéticos na criação de determinadas texturas, com as quais o realizador procurava dar forma a emoções e estados de alma (Gallagher, 1986:54). No entanto, para Lindsay Anderson, a influência de Murnau resultou num formalismo excessivo, em obras como *The Black Watch* (1929), em que “The self-consciousness of the style, the formality of the groupings and the near expressionism of the lighting (with a lot of mist, diffusion and shooting against light) all play against spontaneity, naturalness and humor” (Anderson, 1999:56).

A influência “expressionista” absorvida pelo cineasta veio a revelar-se um elemento fundamental, num conjunto de filmes realizados ao longo da década de 1930, nos quais Ford interroga a paisagem social norte-americana. A América contemporânea de filmes como *Arrowsmith* (1931), *Flesh / Uma Mulher Que Passou* (1932), *Pilgrimage / Peregrinação* (1933) e *The Whole Town's Talking / Não Se Fala Noutra Coisa* (1935) é uma sociedade estática, isolada e opressiva, em que o indivíduo é vítima de forças que não consegue controlar e os heróis se transformam em sujeitos alienados, introspetivos e cheios de contradições (Gallagher, 1986:73).

Em *Arrowsmith*<sup>25</sup> (1931), uma obra sobre as angústias existenciais de um médico, em que as personagens estão marcadas pelo espectro da tragédia, Ford filma os protagonistas em contraluz, envoltos em fumo ou numa escuridão rasgada por raios de luz, numa

---

<sup>24</sup> A influência de Murnau manifesta-se igualmente em filmes como *Hangman's House* (1928) e *The Black Watch* (1929).

<sup>25</sup> *Arrowsmith* foi baseado na obra homónima de Sinclair Lewis, vencedora do Prémio Pulitzer em 1926.

*mise-en-scène* em que, por vezes, os objetos assumem um claro valor simbólico e ocupam o primeiro plano da composição (figuras 1.49 a 1.52).

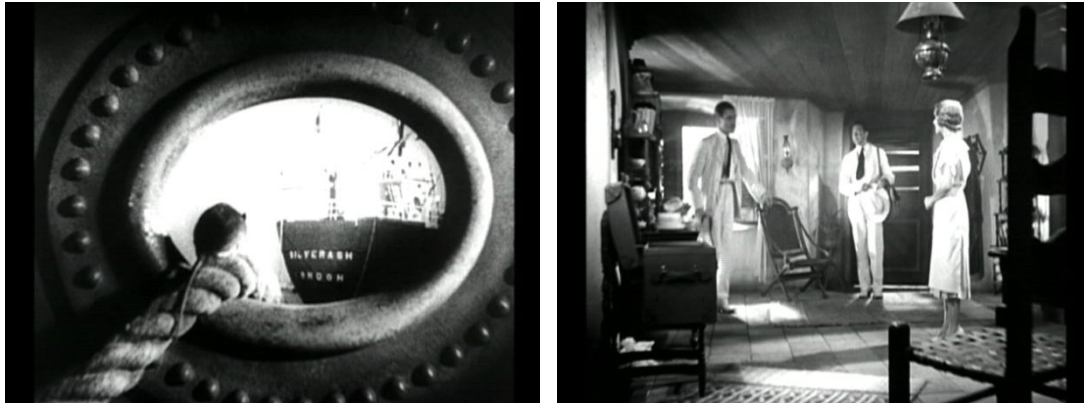


Figura 1.49 e 1.50: *Arrowsmith* (1931)



Figura 1. 51 e Figura1.52: *Arrowsmith* (1931)

Em 1933, John Ford iniciou uma colaboração com o argumentista Dudley Nichols, que se veio a revelar decisiva no desenvolvimento de um conjunto de obras de clara ambição artística. *The Lost Patrol / A Patrulha Perdida* (1934), o primeiro filme de Ford produzido pela RKO, assinala, não só, o início da colaboração do realizador com Nichols mas, também, com Merian C. Cooper, com quem viria, mais tarde, a fundar a sua própria produtora, a Argosy Pictures.

Na RKO, Ford realizou a chamada trilogia céltica, constituída por *The Informer / O denunciante* (1935), *Mary of Scotland / Maria Stuart, Rainha da Escócia* (1936) e *The Plough and the Stars / A Primeira Batalha* (1936), adaptações de prestigiadas obras

literárias e teatrais, às quais o cineasta aplicou uma receita formal de raiz “expressionista”, numa *mise-en-scène* que procurava exprimir os estados emocionais dos protagonistas.



Figura 1.53 e Figura 1.54: Mudanças não diegéticas de luz em *Mary of Scotland* (1936).



Figura 1.55 e Figura 1. 56: Ainda os ecos de *Sunrise*, nas sombras e nevoeiro de *Mary of Scotland*

Em *Mary of Scotland*, Ford contraria uma certa tradição cinematográfica anglo-saxónica, narrando o episódio histórico do exílio, prisão e decapitação de Maria Estuardo, na perspetiva dessa monarca católica (que foi decapitada por ordem da sua prima protestante - Isabel I, de Inglaterra)<sup>26</sup>. Ford adota, neste filme, uma *mise-en-scène* essencialmente estilizada e de carácter subjetivo (com vista a traduzir a angústia, o medo

<sup>26</sup> Glorificada em filmes como *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (1939), *The Virgin Queen* (1955) e mais recentemente *Elizabeth* (1998) e *Elizabeth: The Golden Age* (2007).

e a tragédia que envolvem os protagonistas), através de recursos formais como mudanças de luz não justificadas no plano diegético, composições assimétricas, colocação da câmara em picado e contrapicado e uma interpretação algo teatral (por vezes, de cariz expressionista) de atores como Katharine Hepburn, Fredric March e John Carradine.



Figura 1. 57 e Figura 1.58: *The Informer* (1935)

Entre os filmes que Ford realizou durante este período, *The Informer* (1935) foi o que obteve maior impacto na estreia, valendo ao realizador o seu primeiro Óscar, numa história sobre pobreza, ciúme, traição e arrependimento, em que as personagens integram o IRA, na Irlanda dos anos 20. Católico devoto, Ford introduz nesta obra um forte simbolismo religioso, num projeto formal transgressor do paradigma clássico de Hollywood. Nas palavras de Lindsay Anderson: “A deliberate aesthetic experiment, (The Informer) was above all a film of precise and pre-determined style; and the style was one that ran quite contrary to the predominantly naturalist tradition of American cinema” (Anderson, 1999:63).

Em obras como *The Informer*, *Mary of Scotland*, *The Prisoner of Shark Island / O Prisioneiro da Ilha dos Tubarões*, *The Fugitive / O Fugitivo* e *Three Godfathers / Os Três Padrinhos*, Ford faz diversas referências à iconografia católica, introduzindo uma dimensão simbólica nas suas composições - que convidava os espetadores mais atentos a uma dupla leitura dramática, facto que talvez ajude a explicar o respetivo fracasso comercial; tal sucedeu, em particular, a *Three Godfathers* (1948), uma mescla de

*western* com alegoria religiosa que, apesar da presença de John Wayne, parece ter confundido o público da época (Bénard da Costa,1997: 175).



Figura 1.59 e Figura 1.60: “Simbolismo” católico em *The Informer* (1935)



Figura 1.61 e Figura 1.62: *Three Godfathers* (1948)



Figura 1.63 e Figura 1. 64: *The Fugitive* (1947)

Paralelamente ao trabalho que realizou na RKO (em meados da década de 1930), Ford prosseguiu a sua colaboração com a Fox, transitando, em 1936, para a T.C Fox, estúdio onde concretizou um ciclo de temática “americana”, que inclui: *Dr. Bull* (1933), *Judge Priest / O Juiz Priest* (1934), *Steamboat Round the Bend* (1935) e o excelente *The Prisoner of Shark Island* (1936); inclui, também, obras eminentemente comerciais como *Wee Willie Winkie / Shirley, soldado da India* (1937), *Four Men and a Prayer / O Juramento dos Quatro* (1938) e *Submarine Patrol / Esquadra Heroica* (1938), típicas produções de estúdio - com a marca patente de um *mogul* como Darryl F. Zanuck - que aderem aos princípios narrativos e formais do cinema clássico de Hollywood.

Com *Stagecoach / Cavalgada Heroica* (1939), Ford regressou ao *western* pela primeira vez desde *3 Bad Men / 3 Homens Maus* (1926) e beneficiou, uma vez mais, da colaboração com Merian C. Cooper e do apoio de Walter Wanger (produtor independente, conhecido na indústria por oferecer maior liberdade criativa aos seus realizadores). Apesar do estatuto mítico que ocupa na história do cinema clássico de Hollywood, *Stagecoach* é uma obra bem mais complexa do que alguns autores preferem admitir. Isto, porque, apesar do classicismo fordiano estar intimamente associado ao género, o primeiro *western* sonoro de John Ford não está isento de contaminações estéticas; na verdade, o filme que André Bazin considerou o exemplo perfeito do *western* clássico (Bazin, 1992: 243) revela sinais de uma certa ambiguidade formal, uma vez que, tal como em obras anteriores, o cineasta oscilou entre um registo “naturalista” (reforçado pelas paisagens de Monument Valley) e uma *mise-en-scène* de influência germânica - evidente nas cenas da estação de caminho e da cidade de Lordsburg, nas quais Ford e o seu diretor de fotografia Bert Glennon utilizam ângulos de câmara baixa para revelar os tetos do cenário, juntamente com a profundidade de campo e a fotografia contrastada, tendo em vista a criação de uma atmosfera opressiva que traduz o estado psicológico e emocional dos protagonistas. Na opinião de M. S. Fonseca, o que surpreende em *Stagecoach* é o modo como a “câmara de Ford quebra a sua tradicional horizontalidade, ganhando os ângulos oblíquos um predomínio cuja contrapartida é o aumento de um ethos fatalista (...)” (Fonseca, 1997).

O estilo adotado por Ford e Glennon em *Stagecoach* não passou despercebido ao jovem Orson Welles, que então se preparava para realizar *Citizen Kane / O Mundo a Seus Pés* (1941) (McBride, 2004:300). O êxito deste *western* permitiu que Ford concretizasse um dos projetos mais ambiciosos da sua carreira: *The Long Voyage Home / Tormenta a*

*bordo* (1940), que reuniu, pela segunda vez, o cineasta e o produtor Walter Wanger (e o diretor de fotografia Gregg Toland).



Figura 1.65 e Figura 1. 66: *Stagecoach* (1939)



Figura 1.67 e Figura 1.68: *The Long Voyage Home* (1940)

Adaptado da obra de Eugene O' Neill, *The Long Voyage Home* estimulou Ford a retomar o formalismo de *The Informer*, numa obra que, por vezes, parece estar subordinada ao magnífico trabalho de fotografia de Toland, exímio na utilização da profundidade de campo e dos efeitos de luz e sombra (para a criação de uma obra visualmente poderosa, que convoca a atenção do espectador para a beleza das imagens e o artifício da sua construção).



Figura 1.69 e Figura 1.70: O “estilo Toland” em *The Long Voyage Home* (1940).



Figura 1.71 e Figura 1.72: Dolores Del Rio em *The Fugitive* (1947)

Terminadas as filmagens de *My Darling Clementine / A Paixão dos Fortes* (1946), Ford uniu esforços com o amigo Merian C. Cooper e fundou a sua própria companhia produtora, a Argosy Pictures, cujo primeiro filme foi *The Fugitive* (1947), um projeto que o realizador há muito acalentava. Baseado no livro *The Power and the Glory* (de Graham Greene), *The Fugitive* é uma obra imbuída de um forte misticismo religioso, em que a fotografia de Gabriel Figueroa dá expressão ao excesso alegórico das imagens de Ford (Eyman, 1999: 230).

O fracasso comercial de *The Fugitive* assinalou o fim da colaboração entre Ford e o argumentista Dudley Nichols e o abandono da estética de raiz expressionista que caracteriza obras como *Four Sons*, *The Lost Patrol*, *The Informer*, *Mary of Scotland* e *The Long Voyage Home*. Na opinião de Carlos Losilla, depois deste filme, Ford renunciou aos elementos mas provocativos e radicais do seu estilo e desenvolveu um

estilo mais límpido e diáfano, precisamente num período em que Hollywood começava a aceitar este tipo de experiências maneiristas (Losilla, 2003:45-46).

Mas o maneirismo de Ford não resulta unicamente da influência “expressionista”, nem do simbolismo que marca os filmes em que colaborou com Nichols, Toland e Figueroa. Tal maneirismo assume, também, uma forma distinta e bem mais subtil (que se manifesta, em especial, nos filmes do pós-guerra): uma tendência contemplativa, por vezes associada a um certo pictorialismo, evidente em obras como *How Green Was My Valley / O Vale Era Verde* (1942), *They Were Expendable / Homens para Queimar* (1945), *My Darling Clementine* (1946), *Three Godfathers / Os Três Padrinhos* (1948) e *She Wore a Yellow Ribbon / Os Dominadores* (1949).



**Figura 1.73 e Figura 1.74: *How Green Was My Valley* (1942)**

Em *How Green Was My Valley* (1942), Ford assina uma obra de um esteticismo amaneirado, que se posiciona numa fase intermédia entre o preciosismo de *The Informer* e *Mary of Scotland* e a progressiva simplicidade que o seu trabalho adquiriu após a II Guerra Mundial. O filme, sobre uma família de mineiros galeses do século XIX, revela um claro formalismo - ao nível da composição em diversos planos (*tableaux*), nos quais os protagonistas surgem dispostos como um grupo escultórico, paralisados por uma câmara que parece querer imortalizá-los num memorável instante da sua existência (Losilla, 2003: 46-49).

Narrado em *flashback*, *How Green Was My Valley* é um filme imbuído de uma certa melancolia maneirista, expressa no tom e na cadência da *voice-over* (misto de tristeza e

saudade) de uma personagem/narradora que reflete sobre o passado, a morte e a irreversibilidade do tempo, temas que na opinião de Requena caracterizam a arte e o cinema maneirista (Requena, 1986: 212-213).



Figura 1.75 e Figura 1.76: *How Green Was My Valley* (1942)

Em *My Darling Clementine*, o formalismo da *mise-en-scène* traduz-se, para além das poses estáticas do protagonista, numa suspensão da narrativa para dar lugar a cenas como a do baile da igreja ou a do alpendre, em que Wyatt Earp, sentado na sua cadeira, executa um inútil exercício de equilíbrio, enquanto observa o movimento local. A propósito desta cena, Scott Eyman observou: “DeMille would never have shot a scene in which a man leans back in his chair and spends ten seconds balancing on a post, as John Ford did in *My Darling Clementine*, because DeMille didn’t trust any scene that didn’t advance the story” (Eyman, 2010:336).



Figura 1.77 e Figura 1.78: Henry Fonda e Cathy Downs em *My Darling Clementine* (1946)

Neste, como noutros casos, Ford sujeitou a narrativa ao estilo, desenvolvendo cenas em torno de meros preciosismos que nada contribuem para a progressão da história mas, com os quais o realizador se deleita, retendo o olhar da câmara o tempo suficiente para chamar a atenção do espectador para o efeito alcançado.

A influência de Murnau, cujo estilo germânico veio questionar o naturalismo e a “transparência” do cinema clássico de Hollywood, esteve na origem de uma tendência formalista que influenciou profundamente a obra de John Ford - em particular, o período de 1927 a 1948, durante o qual, segundo Carlos Losilla, o cineasta sobrepôs (com frequência) a forma ao conteúdo, mascarando aquilo que queria dizer com a retórica que utilizava para o dizer (Losilla: 2002, 39). Na opinião de Lindsay Anderson:

(...) there is a whole group of films by Ford in which unconsciousness of the camera is hardly possible; in which the photographic style is emphasized almost to the point where it becomes an end instead of a means (he has remarked of *The Fugitive*: “I just enjoy myself looking at it”) and in which the reality of what goes on the screen has no connection with its realism (Anderson, 1999: 85-86).

### **Conclusão:**

Apesar de basear o seu modelo narrativo e formal em fórmulas pré-vanguardistas (Sánchez-Biosca, 1990:24-25), o cinema clássico de Hollywood não ficou imune à influência das vanguardas artísticas. Com efeito, no final dos anos vinte e durante a década de 1930 foram vários os realizadores europeus que rumaram aos EUA, e conseguiram introduzir elementos de uma estética vanguardista no cinema de Hollywood (Tavares, 2010).

Desde a sua reabilitação teórica no início do séc. XX, por estudiosos como Panofsky e Friedlander, o maneirismo tem motivado analogias com o movimento expressionista. Na opinião de Erwin Panofsky: (...) expressionism is related to mannerism in more than one sense, it comes with the particular speculation that guides us back to the paths followed by the metaphysics of art from the 16th century theory.” (Panofsky, *in* Tuinen, 2012 b). Na verdade, tal como a arte maneirista, o estilo germânico de raiz

expressionista (que tanto influenciou o cinema de Hollywood) caracterizava-se por um evidente formalismo no tratamento dos valores plásticos do plano, aliado a um domínio da técnica (patente no virtuosismo dos *tours de force*), com vista à criação de um estilo ambíguo que - oscilando constantemente entre uma retórica de objetividade e subjetividade - procurava traduzir, através da *mise-en-scène*, os alterados estados emocionais e psicológicos dos seus protagonistas.

Se, tal como afirmou Ismail Xavier, o cinema clássico de Hollywood procurava criar um simulacro de realidade, através da montagem de um sistema de representação que tentava anular a sua presença como trabalho de representação (Xavier, 2005: 41-43), então, o formalismo de raiz expressionista/reinhardiana - introduzido por Murnau e Leni nos EUA - esteve na origem de um estilo que (no contexto do cinema clássico de Hollywood) assumiu as características de um maneirismo cinematográfico, com o qual, cineastas como James Whale, Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg, Howard Hawks e John Ford, entre outros, abandonaram a tradição naturalista e questionaram o primado da “transparência”, através da subjetivação da *mise-en-scène* (recorrendo à estilização e ao simbolismo) e da exibição de um virtuosismo de procedimentos que (para além de revelar um profundo interesse pela técnica cinematográfica) constituía, igualmente, uma tentativa de afirmação do autor através da visibilidade do estilo ou da “maneira”.

## **CAPÍTULO 2**

### **Orson Welles e a influência de *Citizen Kane***



O ano de 1941 assinala a entrada dos EUA na II Guerra Mundial mas, também, a estreia de *Citizen Kane / O Mundo a Seus Pés*, realizado pelo jovem Orson Welles. Unanimemente considerado como uma das mais importantes obras cinematográficas da história do cinema, este filme representa, na opinião de Jacques Aumont, o início de um “segundo cinema”, que sucedeu ao fim do classicismo Hollywoodiano e que o autor definiu como o cinema do “autor-mestre”, no qual o realizador é comparável ao escritor (Aumont, 2008: 114).

O impacto de *Citizen Kane* deveu-se, em larga medida, à estranheza suscitada pela *mise-en-scène* de Welles, que conjugava recursos formais como o plano longo, a profundidade de campo com a distorção provocada pelas grandes-angulares, a fotografia contrastada, os cenários claustrofóbicos com tetos que permitiam filmar em *contre-plongée* (plano com ângulo de câmara em contrapicado) e os ângulos de filmagem oblíquos; tudo isto, aliado a uma estrutura narrativa fragmentada e largamente subjetiva, construída a partir de sucessivos *flashbacks*.



Figura 2.1 e Figura 2.2: Cenas iniciais de *Citizen Kane* (1941)

Profundamente influenciado pelo formalismo germânico de raiz expressionista/reinhardtiana, introduzido nos EUA por Murnau e Leni, o estilo de Welles refletia, segundo André Bazin, a sensibilidade teatral do cineasta e a recusa deste em fragmentar a unidade espaço-temporal da cena, constituindo a utilização da profundidade de campo e do plano-sequência (que classificou como uma unidade nova da semântica e da

sintaxe do ecrã) o fruto da visão de um realizador ligado ao ator e ao cenário, para quem a *découpage* clássica impunha uma mutilação das virtualidades espetaculares da imagem (Bazin, 1991:45- 48).

A colaboração entre Orson Welles e Gregg Toland, um dos mais prestigiados diretores de fotografia deste período, foi decisiva no desenvolvimento do estilo visual que distingue *Citizen Kane*. Toland, que revelara (em obras como *Wuthering Heights / O Monte dos Vendavais* (1939), de William Wyler e *The Long Voyage Home / Tormenta a Bordo* (1940), de John Ford) uma clara apetência pela experimentação formal, manifestou o seu interesse em colaborar com Welles, alegando precisamente a sua vontade de experimentar novas formas de filmar e iluminar, o que naturalmente agradou ao jovem realizador (Geadá, 1998: 263).



Figura 2.3 e Figura 2.4: *Citizen Kane* (1941)

A introdução de novas lentes, lâmpadas e emulsões, durante a segunda metade dos anos 30, permitiu que os diretores de fotografia aperfeiçoassem o efeito de profundidade, (*deep-focus*) cuja utilização, apesar de remontar aos primórdios do cinema, fora largamente abandonada pelos estúdios de Hollywood, em meados dos anos vinte, dando lugar a um estilo mais difuso (*soft-focus*). Em filmes como *Stagecoach / Cavalgada Heroica* (1939) *Our Town / A Nossa Cidade* (1940) *Meet John Doe / Um João Ninguém* (1941) e *The Maltese Falcon / Relíquia Macabra* (1941), profissionais como Bert Glennon, Arthur Edeson e George Barnes haviam explorado a profundidade de campo com resultados assinaláveis (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 342-345), mas em *Citizen Kane* (1941), este recurso foi colocado ao serviço de uma conceção estética

coerente, visando a obtenção de um efeito dramático sem precedentes (Geadá, 1998: 263).

O recurso à profundidade de campo permitiu que Welles e Toland rompessem com a centralidade de perspectiva, alargando o campo de visão e tornando visível uma panóplia de objetos e detalhes secundários, que tradicionalmente ficariam desfocados (para ajudar a concentrar o olhar do espectador), permitindo assim, uma maior liberdade na leitura dos elementos que constituem o plano (Merenghetti, 2011: 21-24). Deste modo, a *mise-en-scène* de Welles colocou em causa os princípios formais do cinema clássico, herdeiro de uma “ideologia da leitura das imagens saída do espaço hierarquizado da renascença que, progressivamente, vai reduzindo o quadro a uma cadeia de significações que, linearmente o organizam enquanto narrativa legível” (Grilo: 1996).



Figura 2.5: Profundidade de campo em *Citizen Kane*



Figuras 2.6 e Figura 2.7: Os objetos assumem o primeiro plano na *mise-en-scène* de *Citizen Kane*

Na opinião de João Bénard da Costa, este fator explicaria, em parte, a fraca recepção de *Citizen Kane*, particularmente devido ao modo como Welles filmou a sequência-chave em que Kane (ainda criança) foi levado de casa dos seus pais. Ao substituir a *decoupage clássica* pela profundidade de campo, o cineasta optou por não enfatizar o profundo significado da cena em que o jovem Kane brinca na neve com seu o trenó (*rosebud*), contribuindo com isso para as dificuldades de leitura que esta obra suscitou (Benárd da Costa, *in* Rodrigues: 2004, 18).

Para Eduardo Geadá, o que surpreende (nas críticas da época) é o sublinhar insistente da técnica utilizada por Welles quando, na realidade, a importância de *Citizen Kane* não reside, propriamente, numa revolução da linguagem cinematográfica mas, em vez disso, na sua sistemática inventariação e reclassificação de quase todos os processos e recursos do cinema clássico, funcionando como um “índice de recursos técnicos e estilísticos que procurava fechar (mais do que abrir) um capítulo na história do cinema norte-americano” (Geadá, 1978: 93).

Segundo Thomas Elsaesser, a complexa estrutura narrativa e o brilhantismo formal de *Citizen Kane* constituem, na verdade, o reflexo de uma mudança histórica e cultural. Na opinião deste autor, Orson Welles, o mestre da *mise-en-scène* do excesso barroco, foi também “the chronicler and inquirer of virtuosity and of a society which needs the belief in personality and virtuosity as its own mirror” (Elsaesser, 2012:171).

Em “The Gimp”, artigo publicado em 1952, Manny Farber apontou, pela primeira vez, a influência exercida por *Citizen Kane* no desenvolvimento de uma certa tendência maneirista do cinema de Hollywood no pós guerra (Farber, 1998: 78-82). A “variedade de *performances* formais” que segundo Bazin (Bazin: 1991, 49) caracteriza a obra de Welles, traduziu-se, efetivamente, numa exploração virtuosa da técnica e numa exibição de estilo (através de um conjunto de efeitos que Farber designou de “Gimp”); ou seja, a técnica e o efeito de ampliar o comum com uma dimensão sensacional mas credível, através de um conjunto de “floreios maneiristas”. Nas palavras de Farber:

And what are these "florid mannerisms?" Why some of the techniques that have become standard in today's cinema: dark cinematography, unusual camera angles, deep-focus photography, worm's eye views, flashbacks, fragmented storytelling (...) (Farber 1998: 73-74).

Farber lamentava que a influência de *Citizen Kane* tivesse conduzido muitos filmes do pós-guerra a um excesso formal e ao abandono do estilo naturalista (que caracterizava o cinema clássico de Hollywood, em que a técnica estava inteiramente ao serviço da fluidez narrativa e visual) pelo recurso a um estilo virtuoso, repleto de efeitos visuais, psicologismo e simbolismo (Farber, 1998: 75-82).

Apesar da hostilidade de alguma imprensa (controlada por William Randolph Hearst) e do relativo desinteresse do público, o impacto de *Citizen Kane* no cinema de Hollywood foi enorme. Uma das primeiras obras a refletir essa influência foi *Keeper of the Flame / A Chama Eterna* (1942), realizado por George Cukor e produzido pela MGM.



Figuras 2.8 e 2.9: Planos iniciais de *Keeper of the Flame* (1942)

Tal como *Citizen Kane*, o filme de Cukor desenvolve-se em torno da história de uma investigação jornalística sobre o passado de um homem poderoso e politicamente influente, recentemente falecido. Neste filme, a mansão do magnata é, à semelhança de Xanadu, um local de mistério, que esconde tanto sobre o seu enigmático proprietário como aquilo que dele revela. *Keeper of the Flame* é um filme sobre a realidade e a ilusão, sobre a mentira e a verdade, em que todos os elementos parecem subordinados ao *décor* (Bénard da Costa, 1999a: 105), num estilo que revela a influência de Welles no recurso - ainda que mais contido - à profundidade de campo associada ao plano longo e aos ângulos de câmara baixa, ou na colocação de objetos em primeiro plano.



Figura 2.10 e Figura 2.11: *Keeper of the Flame* (1942)



Figura 2.12: Katherine Hepburn e Judy Holliday em *Adam's Rib* (1949)

Tal como Welles e Wyler, George Cukor é um cineasta que evita, através da montagem, quebrar a unidade espaço-temporal da cena, como podemos verificar na cena do filme *Adam's Rib / A Costela de Adão* (1949), em que a advogada e secretária (interpretadas respetivamente por Katherine Hepburn e Eve March) conversam com uma cliente, uma mulher que cometeu um crime passional (interpretada por Judy Holliday) (figura 2.12). Inteiramente filmada num plano longo de 4 minutos e 48 segundos, esta cena é reveladora da sensibilidade teatral do cineasta, que recusa o clássico campo/contracampo mas, através do enquadramento escolhido, destaca a jovem (e ainda pouco conhecida) Judy Holliday. Tal opção formal, que podemos detetar em diversas obras da década de 1930, tornar-se ia, contudo, mais frequente (sobretudo, com tão

longa duração) após os longos planos que Welles concebeu para essas duas obras marcantes que foram *Citizen Kane* e *The Magnificent Ambersons / O Quarto Mandamento* (1942).

Apesar de ter realizado apenas cinco filmes durante a década de 1940, a influência de Orson Welles no cinema de Hollywood é patente em produções como *Journey into Fear / A Jornada do Medo* (1943), de Norman Foster, *Jane Eyre / A Paixão de Jane Eyre* (1943), de Robert Stevenson, *Black Magic / Cagliostro* (1949), de Gregory Ratoff, *Prince of Foxes / O favorito dos Bórgias* (1949), de Henry King e *The Third Man / O Terceiro Homem* (1949), de Carol Reed, nas quais Welles participou como ator.



Figura 2.13 e Figura 2.14: *Black Magic / Cagliostro* (1949)

*Jane Eyre* (1943), uma adaptação cinematográfica da obra de Charlotte Brontë, produzida pela Fox de Darryl Zanuck e realizada pelo britânico Robert Stevenson, revela a influência estilística de Welles no trabalho de atores (como Agnes Moorehead, John Sutton e o próprio Orson Welles) e, acima de tudo, no tratamento dos cenários e no excelente trabalho de fotografia de George Barnes (Thomson, 1997: 240-41).

À semelhança de Alfred Hitchcock, o realizador britânico Robert Stevenson chegara aos EUA em 1939, contratado por David O. Selznick, que imediatamente lucrou com o seu “empréstimo” a estúdios como a Universal e a RKO. No estúdio de Astaire e Rogers, Stevenson realizou *Joan of Paris / Joana de Paris* (1942), cujas filmagens decorreram em simultâneo com a estreia de *Citizen Kane* e a produção de *The Magnificent*

*Ambersons* (1942), pelo que o cineasta britânico estava, certamente, familiarizado com o trabalho de Orson Welles (McGilligan, 2000: 210-214).



Figura 2.15 e Figura 2.16: *Jane Eyre* (1943)

Para a aproximação de *Jane Eyre* ao estilo de Welles e Toland, foi fundamental o trabalho do diretor de fotografia George Barnes, que havia recentemente comprovado os seus créditos em filmes como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock (igualmente protagonizado por Joan Fontaine) e *Meet John Doe / Um João Ninguém* (1941), o mais negro e pessimista dos filmes de Frank Capra. Assim, tal como Welles e Toland, Stevenson e Barnes optam frequentemente por ângulos de câmara baixa e substituem a *découpage* clássica pelo plano longo, filmado em profundidade de campo, compondo planos sobrecarregados de personagens e objetos, que obrigam o espetador a um esforço maior na sua leitura e na interpretação das relações que os protagonistas estabelecem entre si e com o espaço que ocupam.



Figura 2.17 e Figura 2.18: Orson Welles e Joan Fontaine em *Jane Eyre* (1943)

## 2.1) Henry King e o caso *Prince of Foxes / O Favorito dos Bórgias* (1949)

Um dos mais curiosos exemplos da influência estilística de Orson Welles no cinema de Hollywood é, sem dúvida, *Prince of Foxes / O Favorito dos Bórgias* (1949), um filme histórico, com elementos de romance de aventuras, realizado pelo veterano Henry King para a Fox, o estúdio onde trabalhou durante três décadas.

Na opinião de Manuel Cintra Ferreira, King (um dos pioneiros do cinema de Hollywood) foi, a par de John Ford, Cecil B. DeMille, Raoul Walsh, Allan Dwan e King Vidor, um dos maiores cineastas norte-americanos do período clássico, autor de uma obra que se caracteriza pela sobriedade e pela recusa do efeito, “num estilo que é quase a ausência de um estilo” (Ferreira, 2007: 8-11). No entanto, os anos que se seguiram à II Guerra Mundial assinalaram uma complexificação formal na obra deste realizador que, paralelamente a filmes de um inegável classicismo como *Captain from Castille / Capitão de Castela* (1947), *David and Batsheba / David e Betsabé* (1951) e *I'd Climb the Highest Mountain / A História de uma Alma* (1951) (Denton, 1974: 8-10), assinou obras como *Prince of Foxes* (1949), *Twelve O'Clock High / Almas em chamas* (1949) e *The Gunfighter / O Aventureiro Romântico* (1950), que levantam algumas questões sobre a transparência e o “apagamento típico do realizador hollywoodiano”, que segundo Jacques Lourcelles caracterizam a carreira deste realizador (Lourcelles, in Ferreira, 2007: 52).

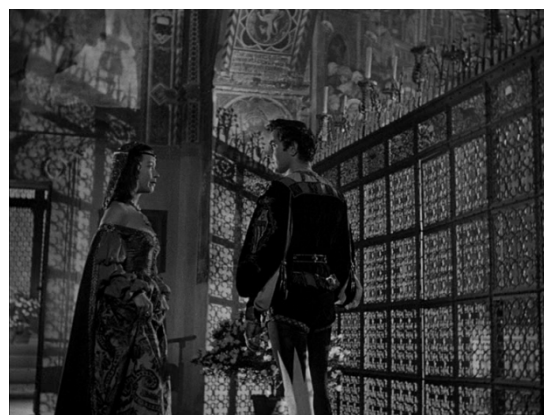


Figura 2.19 e Figura 2.20: *Prince of Foxes* (1949)

Baseado no romance homónimo de Samuel Shellabarger, publicado em 1947, a ação de *Prince of Foxes* (1949) decorre na Itália do séc. XVI, tendo como protagonista Andrea Orsini, um soldado da fortuna e pintor (interpretado por Tyrone Power), que se envolve nas intrigas de poder de um Cesare Borgia, representado por Orson Welles. Frequentemente rotulado como mero veículo de entretenimento, carente da complexidade psicológica de obras como *Twelve O'Clock High / Almas em chamas* e *The Gunfighter* (Álvaro del Amo, in Casas y Iriate, 2007:142), este *Prince of Foxes* é normalmente integrado no longo ciclo de aventuras históricas produzido pela Fox, entre finais da década de 1930 e o início dos anos cinquenta: sucessos populares como *In Old Chicago / O Incêndio de Chicago* (1938), *Brigham Young / Filhos de Deus* (1940), *The Black Swan / O Pirata Negro* (1942), *Son of Fury / O Aventureiro dos Mares do Sul* (1942), *Captain from Castille / Capitão de Castela* (1947), *The Black Rose / A Rosa Negra* (1950) e *King of the Khyber Rifles / A Carga dos Fuzileiros* (1953), quase todos realizados por Henry King e Henry Hathaway e protagonizados por Tyrone Power, o “herói” de serviço no estúdio de Zanuck. Contudo, *Prince of Foxes* representa, de um ponto de vista narrativo e formal, uma obra atípica no contexto de um género de aventuras históricas que marcou a época de ouro dos estúdios de Hollywood.

Para melhor compreendermos o que distingue *Prince of Foxes* (1949) das obras clássicas do realizador, será útil estabelecer uma comparação direta entre este filme e *Captain from Castille* (1947), uma vez que ambos foram realizados por Henry King para a Fox, durante o mesmo período, sendo baseados em romances históricos de Samuel Shellabarger e protagonizados pelo mesmo ator. Assim, é, desde logo, possível identificar em Andrea Orsini (o protagonista de *Prince of Foxes*) uma ambiguidade moral que contrasta como o idealismo de Pedro de Vargas, o típico herói de aventuras clássico que Tyrone Power representou em *Captain from Castille*. Orsini é um oportunista, que se faz passar por descendente de uma nobre família e colabora nas intrigas políticas de Cesare Borgia: “I work for a bandit who dreams of stealing the whole Italy”. Amante de Angela Borgia, Orsini não hesita em negociar o casamento desta com o duque Ercole D’Este, dando razão à irmã de Borgia, quando esta lhe confessou: “I love you Andrea, but I don’t trust you, you are too ambitious”.

Uma das características que distingue *Prince of Foxes* é, precisamente, o facto de os seus protagonistas fugirem aos estereótipos do cinema de Hollywood. Cesare Borgia é uma personagem implacável, mas Orson Welles representa-o com um misto de astúcia,

megalomania e charme (ao estilo de Kane e Harry Lime), o que permite distinguir a personagem do vilão estereotipado do cinema clássico de aventuras, de que o Diego de Silva, interpretado por John Sutton em *Captain from Castille*, constitui um bom exemplo.

Neste filme, em que as personagens fazem da intriga e da conspiração, da mentira e do crime, não só um modo de vida mas também um elaborado e elegante ritual que tem como palco belos palácios e jardins (ricamente decorados com pinturas, frescos, tapeçarias, esculturas e joias), o próprio Orsini é um esteta, que veste ricas indumentárias e dedica os tempos livres a pintar retratos, como o de Mario Belli, o assassino tornado companheiro de aventuras, a quem declara: “You have a beautiful face (...) a hundred twisted curves and angles tortured into a pattern of exquisite evil”.



Figura: 2.21 e Figura 2.22: Objetos em primeiro plano e profundidade de campo, em *Prince of Foxes*.

Muito para além da presença de Orson Welles e Everett Sloane no elenco de um filme que partilha alguns dos temas da obra de Welles, é possível estabelecer uma ligação entre o filme de Henry King e *Citizen Kane*, graças a um conjunto de soluções formais que parecem ter ficado a dever ao filme de Welles uma certa popularidade, no cinema de Hollywood da década de 1940. Assim - ao contrário da transparência que caracteriza o trabalho de Henry King em obras como *Jesse James / A Justiça de Jesse James* (1939) e *Captain from Castille* (1947) - em *Prince of Foxes*, o realizador substituiu, com frequência, a clássica câmara à altura do olhar pelo *contre-plongée* e a perspetiva frontal

pelos ângulos oblíquos e as diagonais barrocas, optando por enquadramentos insólitos, que despertam uma sensação de estranheza no espectador (figura 2.21 e 2.23).

Contrariamente ao equilíbrio e “transparência” clássica da composição, que observamos em *Captain from Castille*, no qual a câmara ocupa sempre a posição ideal para que o espectador compreenda o desenrolar dos acontecimentos, sem perder a sensação de intimidade com os protagonistas, *Prince of Foxes* revela uma estranha opacidade visual (invulgar na obra de Henry King), que indicia a influência exercida pela *mise-en-scène* de Welles. Assim, numa das cenas, o cineasta utiliza a profundidade de campo para mostrar Andrea Orsini no jardim (a espreitar pela janela) mas coloca em primeiro plano uma personagem totalmente irrelevante (figura 2.22). Numa outra cena, King filma a conversa entre Orsini e Camila Verano, com os atores em contraluz e obstruídos por um trono, que retira visibilidade aos espectadores e desvia a atenção destes para a riqueza decorativa das paredes do palácio, visíveis em profundidade de campo (figura 2.23).



**Figura 2.23: *Prince of Foxes* (1949)**

Ao longo do filme, a opção frequente pelos ângulos de câmara baixa parece servir, não só, para acentuar a dimensão mítica (e por vezes ameaçadora) destas personagens históricas mas, também, para permitir a exibição dos sumptuosos palácios italianos em que decorreram as filmagens. Para um cineasta que, segundo M.C. Ferreira, se mostrou sempre mais interessado na narrativa e nas personagens do que em proezas técnicas e

exercícios estilísticos (M.C. Ferreira, 2007: 10), King revela em *Prince of Foxes* uma curiosa atenção ao detalhe, ao pormenor barroco e à procura do efeito, que nos permite estabelecer um paralelismo com a arte maneirista. De facto, tal como nas pinturas de Tintoretto e Bronzino, a *mise-en-scène* de *Prince of Foxes* contraria a hierarquia lógica das imagens, ao colocar em primeiro plano personagens, objetos e elementos decorativos pouco relevantes (Humfrey, 2002: 118-120), que obrigam o espetador a um esforço acrescido na leitura do plano cinematográfico, contrariando assim os princípios de composição e equilíbrio formal que o cinema clássico de Hollywood herdou da arte renascentista.



Figura 2.24: *Captain from Castille* (1947)



Figura 2.25: *Prince of Foxes* (1949)

*Prince of Foxes* afigura-se uma obra insólita na carreira de Henry King, um dos mestres do cinema clássico de Hollywood, cujo estilo Clive Denton caracterizou como “marvellously direct, economical and free from clutter” (Denton, 1974: 18). Deste modo, considerando que o conceito de maneirismo implica uma forma pós-clássica, que introduz deliberadamente distorções no modelo clássico (Humfrey, 2002: 121), é possível concluir que o autor de *State Fair* e *Jesse James* terá compreendido, melhor do que ninguém, a natureza maneirista das opções formais que tomou em *Prince of Foxes*, ao substituir deliberadamente a “transparência clássica” (característica da sua obra) pela busca da sofisticação e do preciosismo - num estilo que é bem revelador da influência de Orson Welles no cinema de Hollywood da década de 1940.



Figura 2.26: Plano americano em *Captain from Castille*      Figura 2.27: Composição em diagonal em *Prince of Foxes*

### Conclusão:

Segundo Bazin, a utilização da profundidade de campo afetou as estruturas da linguagem cinematográfica e as relações intelectuais do espectador com a imagem (Bazin, 1992: 84) mas a *mise-en-scène* de cineastas como Welles, Wyler, Preminger e Hitchcock é tão articulada, arbitrária e intervencionista como a montagem analítica (Aumont, 2008: 105). Deste modo, Paolo Mereghetti considera que a essência do trabalho de Welles reside na natureza ilusória das imagens e na dificuldade em descodificá-las e nelas descobrir uma verdade complexa, tão ambígua como (por vezes) até contraditória (Mereghetti, 2011:20).

Em *Citizen Kane* e em *The Magnificent Ambersons*, Welles subverteu a *découpage* clássica (herdeira da representação visual e da noção homogênea e lógica do espaço, na arte renascentista) e substituiu-a por uma *mise-en-scène* estilizada, cuja ambiguidade e artifício, para além de despertarem uma sensação de estranheza no público da época, evidenciavam a intervenção do cineasta na obra cinematográfica.

No contexto de uma indústria de cinema cujo paradigma narrativo e formal assumia as características de uma arte clássica, o excesso formal que caracteriza a obra de Orson Welles representa a afirmação de um cinema de autor, que recusa a transparência clássica e exhibe a “maneira”, permitindo ao espectador tomar consciência da “mediação do discurso estético” (Geadá, 1998: 161). Dada a enorme influência de *Citizen Kane* na produção cinematográfica do pós-guerra, esse filme - que, para James Harvey, representou um enorme desafio à transparência clássica, transformando-se num

verdadeiro protótipo do *film noir* (Harvey, 2002: 250) - constitui um momento decisivo no desenvolvimento de um cinema maneirista em Hollywood.



## **CAPÍTULO 3**

### ***O Film Noir***



A ascensão do regime nazi na Alemanha e a posterior anexação da Áustria estiveram na origem do maior êxodo, até hoje, de profissionais da indústria de cinema europeia. Entre os milhares de refugiados que rumaram a Hollywood, destaca-se um conjunto de realizadores e diretores de fotografia centro-europeus, que vinham desenvolvendo carreira na indústria de cinema alemã. Entre meados da década de 1930 e inícios dos anos quarenta, chegaram aos EUA cineastas como William Dieterle, Fritz Lang, Max Ophuls, Curtis Bernhardt, Robert Siodmak, Otto Preminger, Douglas Sirk, André De Toth, Henry Koster, Charles Vidor, Billy Wilder e os diretores de fotografia Rudolph Maté, Franz Planer, Ernest Laszlo e John Alton, que rapidamente passaram a integrar o sistema de produção dos estúdios.

Oriundos de uma realidade histórico-cultural completamente distinta da dos seus colegas norte-americanos, os cineastas centro-europeus possuíam uma formação teatral (adquirida nos palcos de Viena e Berlim) e uma sensibilidade estética “expressionista”, desenvolvida no contato com as vanguardas artísticas europeias, que viria a revelar-se decisiva no desenvolvimento do chamado *film noir*, um ciclo de filmes cujas fronteiras Paul Schrader delimitou entre *The Maltese Falcon / Relíquia Macabra*, de 1941 e *Touch of Evil / Sede do Mal*, de 1958 (Schrader, in Silver e Ursini, 1996:53-61).

O termo *film noir*, introduzido em 1946 por dois críticos franceses, Nino Frank e Jean Pierre Chartier, designa um conjunto de filmes cujo tema principal é a ocorrência de um crime. Adaptado do (ou inspirado pelo) universo literário de autores como Raymond Chandler, Dashiell Hammett e James M. Cain - criadores de um estilo de ficção policial conhecido como *hard-boiled*, o *film noir* constituiu o mais importante desvio ao estilo clássico, nos anos do pós-guerra (Langford, 2010: 81). Nas palavras de Raymond Borde e Étienne Chaumeton: “The action is confused, the motives are unclear. There is nothing resembling classic dramas or the moral tales from a realistic era (...). A film takes on the characteristics of a dream and the viewer searches in vain for some old-fashioned logic.” (Borde & Chaumeton, in Silver and Ursini: 1996: 25).

Contrariamente à visão idealista da América que, em larga medida, caracterizava o cinema clássico de Hollywood, o *film noir* traz para o grande ecrã o “pesadelo americano”, retratando uma sociedade movida pelo dinheiro, em que a ganância, a violência, o crime (e os problemas psicológicos e emocionais dos protagonistas) constituíam o reflexo inevitável dos traumas de guerra e da alienação provocada pela

vida nos grandes centros urbanos. Esta visão pessimista da sociedade (cujas raízes se encontram na literatura *hard-boiled* norte-americana, no realismo poético francês e no chamado *angst* germânico) traduziu-se na ambiguidade moral e no cinismo dos protagonistas, dando início à crise do herói clássico e ao surgimento do anti-herói.



Figura 3.1: *Mildred Pierce* (1945)



Figura 3.2: *Criss Cross* (1949)



Figura 3.3: Fred McMurray e Barbara Stanwyck em *Double Indemnity* (1944).

Apesar de o Código Hays obrigar à inclusão de um castigo ou ato de compensação moral para as personagens que cometiam ações moralmente reprováveis, foram muitos os realizadores e argumentistas que conseguiram subverter o conteúdo moralizante dos finais impostos pela censura, suscitando a simpatia do espectador para com protagonistas

de moral duvidosa, como os que foram representados por Richard Widmark em *Night and the City / Foragidos da noite* (1950), Robert Mitchum em *Out of the Past / O Arrependido* (1947), Burt Lancaster em *The Killers / Assassinos* (1946), John Garfield em *The Postman Always Rings Twice / O Destino bate à porta* (1946) e Alan Ladd em *This Gun for Hire / Aluga-se esta arma* (1942).



Figura 3.4: *Detour* (1945)



Figura 3.5: *Scarlet Street* (1945)

Uma das características do *film noir* é o recurso a momentos de subjetividade, que os realizadores e argumentistas introduziram nestes filmes (assumindo frequentemente o ponto de vista do protagonista) através da utilização da câmara subjetiva, do *flashback* e da *voice-over*. Tal como na literatura *hard-boiled*, ao *film noir* interessavam menos as ações dos protagonistas do que as suas motivações (Casper, 2007: 359), pelo que esse ciclo de filmes assinalou o desenvolvimento de um cinema mais introspetivo, em que a ação deixou de ser, predominantemente, física e exterior ao herói, para se transformar numa experiência (fundamentalmente) emocional e psicológica.

Através do *flashback*, popularizado em Hollywood por Orson Welles mas, igualmente, característico do cinema expressionista e da literatura *hard-boiled*, o cinema de Hollywood rompeu, pela primeira vez, com a linearidade narrativa e com o seu elemento estruturante: a presença de um narrador, que era o único garante dos pensamentos e comportamentos do herói (Nacache, 2012: 81).

O desenvolvimento de estruturas narrativas labirínticas - em filmes como *The Killers / Assassinos* (1946), *The Big Sleep / À Beira do Abismo* (1946), *The Long Night / Sob o*

*Manto da Noite* (1947) ou *Kiss Me Deadly / O Beijo Fatal* (1955) - conduziria a narrativa clássica aos seus limites (Pavés, 2003: 337), produzindo um efeito de distanciamento, através da utilização de recursos como o *voice-over*, que segundo Robert Sklar “destroys the illusion of the screen image’s presentness and forces the narrator’s interpretation of visual experience on the viewer, instead of allowing him or her to feel directly” (Sklar, 1975: 280-281).

Segundo Joe McElhaney, esta “obsessão pelo barroquismo narrativo”, mais do que uma inovação do modelo narrativo clássico, representa uma forma de evitar este mesmo modelo, manipulando as suas regras e atrasando a sua inevitável resolução, numa busca de novas alternativas às rígidas concepções de tempo e espaço que o caracterizavam (McElhaney, *in* Losilla, 2009: 104).

### **3.1) O estilo *noir* e a sua influência no cinema de Hollywood**

Mais do que um género cinematográfico, o *film noir* constitui um estilo, cuja influência se estende a uma parte significativa da produção cinematográfica do pós-guerra, influenciando géneros como o *western*, o melodrama e o filme de ficção científica, o que leva obras tão distintas como *Reign of Terror / No Reinado do Terror* (1949), *Pursued / Núpcias trágicas* (1947) e *Invasion of the Body Snatchers / A Terra em Perigo* (1956) a revelarem a influência temática e estilística do *film noir*.

Para dar expressão ao universo narrativo conturbado e, por vezes, marcadamente onírico do ciclo *noir*, os cineastas europeus e alguns dos seus colegas norte-americanos desenvolveram (em parceria com diretores de fotografia como John Alton, Milton Krasner, Ernest Laszlo e John F. Seitz) um estilo expressivo e virtuoso, que rompeu com as práticas dominantes no cinema de Hollywood, questionando a transparência do cinema clássico através de um conjunto de soluções formais que chamavam a atenção do espetador para o processo cinematográfico (Ray, 1985:176). Deste modo, o estilo *noir* representou uma violação do paradigma clássico, através da utilização da fotografia contrastada (*low-key*), em oposição à iluminação *high-key* de 3 pontos, do recurso à profundidade de campo e às grandes angulares (com os seus efeitos de distorção) e dum estilo de composição essencialmente anti-clássico (Place & Peterson, *in* Silver and Ursini, 1996: 65-76). Nas palavras de Janey Place e Lowell Peterson:

Those traditionally harmonious triangular three-shots and balanced two-shots, which are borrowed from the compositional principles of Renaissance painting, are seldom seen in the better film noir. More common are bizarre, off-angle compositions of figures placed irregularly in the frame, which create a world that is never stable or safe, that is always threatening to change drastically and unexpectedly (Place & Peterson, *in* Silver e Ursini, 1996: 68).



**Figura 3.6: *Mildred Pierce* (1945)**

Para além da forte influência germânica, o estilo *noir* adotado em diversos filmes deste período revela, igualmente, o impacto de *Citizen Kane / O Mundo a Seus Pés* no cinema de Hollywood, não só pela utilização recorrente do *flashback* e da *voice-over* mas, também, pelo recurso aos ângulos de câmara em picado e contrapicado, às diagonais barrocas e às grandes angulares - opções formais que a obra de Welles ajudou a popularizar (e que denunciam uma influência germânica na sua obra), tendo contribuído para a sensação de estranheza que diversos filmes deste período despertavam no espectador, ao sugerirem a desorientação e angústia vividas pelos protagonistas.

Uma das características da *mise-en-scène noir* é o tratamento estilizado dos cenários e a importância dramática (e mesmo simbólica) dos objetos, reveladora de um certo *horror vacui* maneirista, que se traduz numa abundância de elementos decorativos. Entre estes, destacavam-se os espelhos, retratos e escadas (Lev, 2003: 41), que remetem para a herança expressionista (Eisner, 1973: 119-137) mas, também, para o vocabulário

maneirista. Cenário por excelência do desencadear ou da resolução trágica dos conflitos, as escadarias (frequentemente em espiral) simbolizam a complexidade do enredo, assim como o turbilhão de emoções e a desorientação dos protagonistas, sugerindo igualmente a *figura serpentinata*, que traduziu plasticamente o delírio maneirista (Requena, 1986: 210).



Figura 3.7: *Deception* (1946)



Figura 3.8: *Laura* (1944)



Figura 3.9: *The Spiral Staircase* (1945)



Figura 3.10: *Mildred Pierce* (1945)

Entre os objetos característicos da *mise-en-scène noir*, o retrato assume particular importância em filmes como *Laura* (1944), de Otto Preminger, *The Woman in the Window / Suprema Decisão* (1944) e *Scarlet Street / Almas Perversas* (1945), de Fritz Lang ou *Experiment Perilous / Noite na Alma*, de Jacques Tourneur (1944), em que

estas imagens se transformam em objetos de ficção (Aumont: 2008, 117), assumindo um importante papel narrativo e visual.

Imagem idealizada de uma mulher transformada em objeto de desejo, o fascínio que o retrato/pintura exerce sobre o protagonista é revelador da sua obsessão por um ideal de beleza, que acaba por se revelar inatingível. Em *Laura* e *The Woman in the Window*, a dificuldade dos protagonistas em lidar com a verdadeira natureza da mulher retratada reflete não só a dualidade desta mas, também, a própria natureza artificiosa da sua representação pictórica.



Figura 3.11: *The Woman in the Window* (1944)



Figura 3.12: *The Ghost and Mrs. Muir* (1947)



Figura 3.13: Dana Andrews em *Laura* (1944)

Em filmes como *Laura* (1944), *Dragonwyck / O Castelo de Dragonwyck* (1946), *The Ghost and Mrs. Muir / O Fantasma Apaixonado* (1947) e *Portrait of Jennie / O Retrato de Jennie* (1948), a representação pictórica assume um claro valor simbólico, permitindo manter em campo uma personagem fisicamente ausente (Ortiz e Piqueras, 2003: 178-179). No entanto, a obsessão destes protagonistas pelos retratos que preenchem o vazio das suas existências sugere uma confusão entre a imagem e a vida real, funcionando como metáfora da própria experiência cinematográfica.

*Laura* (1944), realizado por Otto Preminger, constitui o exemplo paradigmático da importância que estas imagens dentro de imagens assumem na *mise-en-scène noir*. Numa das cenas do filme, Clifton Webb acusa Dana Andrews de estar apaixonado por um retrato. Quando Laura, que todos pensam estar morta, regressa a casa, Mark (inspetor protagonizado por Dana Andrews) encara Laura Hunt como a reencarnação do ideal de beleza expresso nesse mesmo retrato, que tanto o fascinou. Nas palavras de Noël Simsolo:

Preminger congela la beleza (casi fria) de Gene Tierney a medida que Waldo habla de ella a Mark, convirtiéndola en una cristalización (que cree definitiva) de su trabajo de Pígalión. Para el público, como para el inspector, Laura passa a ser idéntica a su retrato (Simsolo, 2007:260).

*Laura* é uma obra em que o fascínio exercido pela imagem se sobrepõe a qualquer intriga. Partindo de uma intrincada estrutura narrativa, que recorre ao *flashback* e ao *voice-over*, este filme, que Serge Daney associou ao nascimento do maneirismo de Hollywood, distingue-se acima de tudo, pelo elaborado trabalho de câmara e pela “luxúria da *mise-en-scène*”, marcada por uma profusão de objetos que são uma “espécie de significados sem significante, belos por isso mesmo e, principalmente, pela composição, ou seja, pela fabricação laboriosa do espaço” (Grilo: 1997, 303-306).



Figura 3. 14: *Portrait of Jennie* (1948) Figura 3.15: Alan Ladd e Veronica Lake em *This Gun's for Hire* (1942)

Mas o *film noir* serviu, também, como rampa de lançamento para toda uma geração de atores da década de quarenta, cuja imagem ficaria, para sempre, associada a este ciclo de filmes. Nos rostos de Robert Mitchum, Alan Ladd, Veronica Lake, Richard Conte, Burt Lancaster, Dana Andrews e Gene Tierney, o *film noir* encontrou a expressão ideal do anti-herói: inseguro e atormentado por neuroses e angústias existenciais. No desânimo e na melancolia que marca o rosto destes protagonistas é possível encontrar o eco da languidez maneirista: essa beleza fria, sensual e indolente, que deu expressão ao atormentado génio criativo dos artistas do séc. XVI.

A influência expressionista no *film noir*, e o “contágio” deste sobre diferentes géneros cinematográficos, em particular os chamados *women's pictures*, esteve na origem de uma tendência subjetiva no cinema de Hollywood dos anos quarenta, evidente em filmes como *Spellbound/A casa encantada* (1945) de Alfred Hitchcock, *The Locket /O medalhão maldito* (1946), de John Brahm, *The Secret Beyond the Door/ O Segredo da Porta Fechada* (1947), de Fritz Lang, *High Wall/Muro de Trevas* (1947) e *Possessed/Locura de Amor* (1947), de Curtis Bernhardt, nos quais sonhos, pesadelos e alucinações constituem elementos centrais de uma narrativa que procurava exprimir a “visão interior” dos protagonistas, e cujo psicologismo se traduz num maneirismo cinematográfico no qual os protagonistas já não se definem pelo valor heróico dos seus atos, mas pela ambiguidade moral das suas motivações (Requena, 2007: 572).

### 3.1.1) O *Western-noir*

Como vimos, mais do que um género cinematográfico, o *film noir* constitui um estilo cuja influência se estendeu a uma parte significativa da produção cinematográfica norte-americana das décadas de 1940 e 1950, influenciado particularmente os chamados *women's pictures*. Nas palavras de David Thomson:

In *noir*, and in the rather more interesting films on the fringes of *noir*, yet infected by it, something like mistrust enters into the organism of American film. It is a narrative unreliability, and an atmospheric uncertainty. It means being prepared to abandon happy endings and monotonously likable characters (Thomson, 2006: 287).

Um dos géneros clássicos de Hollywood mais influenciados pelo estilo *noir* foi o *western*, que registou - nos anos que se seguiram à II Guerra Mundial - um período de transformação, para o qual muito contribuiu o trabalho de realizadores como Anthony Mann, Robert Wise, André De Toth e Fritz Lang.

Um dos primeiros *westerns* a assimilar o estilo germânico que esteve na origem do *film noir* foi *The Ox-Bow Incident / Consciências Mortas* (1943). Realizado pelo norte-americano William Wellman, o filme baseado na obra homónima de Walter Van Tilburg Clark, relata a história de três homens linchados por um crime que não cometeram e constitui um dos mais perturbantes retratos da comunidade rural norte-americana (tantas vezes idealizada pelo *western* clássico), violando as conceções românticas deste género cinematográfico, ao transformar o protagonista num ser cínico, moralmente paralisado (Landy, *in* Smyth, 2012:42).

Quase inteiramente filmado em estúdio, com uma fotografia contrastada de Arthur C. Miller, *The Ox-Bow Incident* desperta uma sensação de paranoia (muito comum no *film noir*) e remete claramente para *Fury/Fúria* (1936), a primeira obra americana de Fritz Lang, cuja visão perturbadora da sociedade norte-americana causou, tal como *The Ox-Bow Incident*, grande incómodo entre os responsáveis dos estúdios, que acabariam por limitar a sua distribuição.



Figura 3.16 e Figura 3.17: *The Ox-Bow Incident* (1943)



Figura 3.18 e Figura 3.19: *The Ox-Bow Incident* (1943)

Terminada a guerra, e em pleno apogeu do *film noir*, Hollywood produziu um conjunto de *westerns* que se caracterizavam por uma curiosa ambiguidade ao nível narrativo e formal. Em obras como *Ramrod / Uma Mulher de Força* (1947), *Pursued / Núpcias Trágicas* (1947), *Yellow Sky / A Cidade Abandonada* (1948), *Blood on the Moon / Céu Vermelho* (1948), *Colorado Territory / Golpe de Misericórdia* (1949), *Winchester 73* (1950), *The Furies / Almas em Fúria* (1950), *Rawhide / O Correio do Inferno* (1951) e *Along the Great Divide / A Caminho da Força* (1951), a influência do *film noir* deu origem a um ciclo de filmes normalmente classificados como *western-noir*.

Ao contrário do *western* clássico, com a sua visão idealizada e quase pastoral do mito da conquista do Oeste, o *western-noir* apresenta um olhar bem mais sombrio sobre a vida na fronteira, uma vez que adota o tom pessimista e a visão moral do *film noir*. Em filmes como *Ramrod*, de André De Toth, *Blood on the Moon* de Robert Wise, *Man with*

*the Gun / Sozinho Contra a Cidade*, de Richard Wilson e *One Foot in Hell*, de James B. Clark, o cinismo e a ambiguidade moral dos protagonistas não é mais do que o reflexo da violência, ganância e corrupção do mundo em que habitam.

Curiosamente, apesar do importante contributo dos cineastas e diretores de fotografia centro-europeus para o desenvolvimento do *western-noir*, foram realizadores norte-americanos (como Anthony Mann, Robert Wise, William Wellman e Raoul Walsh) os grandes responsáveis por este subgénero, que se caracteriza pelo seu hibridismo. Em *Blood on the Moon* (1948), Robert Wise e o diretor de fotografia Nicholas Musuraca sintetizam a influência de Orson Welles e Val Lewton (Server, 2001: 147), e abordam o *western* segundo as fórmulas do ciclo *noir* com que a RKO se distinguiu durante esse mesmo período, graças a obras como *Out of the Past* (1947), de Jacques Tourneur, no qual Mitchum e Musuraca haviam trabalhado alguns meses antes do início das filmagens de *Blood on the Moon*.



Figura 3.20 e Figura 3.21: *Blood on the Moon* (1948)

O hibridismo genérico e formal de filmes como *Blood on the Moon* manifesta-se, desde logo, pela escolha de Robert Mitchum (um jovem ator profundamente identificado com as paisagens urbanas e a ambiguidade moral do *film noir*) para protagonizar um *western* noturno, que enreda os protagonistas num turbilhão de ciúme, ganância e paranoia.

Se, considerando o trabalho anterior de Robert Wise e Anthony Mann no *film noir*, a contaminação formal que caracteriza os seus primeiros *westerns* não surpreende, o mesmo não podemos dizer de veteranos como William Wellman e Raoul Walsh,

normalmente apontados como grandes mestres do cinema clássico de Hollywood. Com efeito, a Walsh, “the most gifted apprentice and disciple of Griffith”, na opinião de Martin Scorsese (Scorsese, 1997: 32), se ficou a dever um dos mais insólitos *westerns* do pós-guerra, *Pursued* (1947), uma obra que constitui a verdadeira antítese do *western* clássico.

Jeb Rand (interpretado por Robert Mitchum) sofreu um trauma de infância, ao testemunhar o brutal assassinato da família, acontecimento que a sua memória reprimiu mas que volta para o atormentar em pesadelos e alucinações. Adotado por uma família vizinha, Jeb é criado pela matriarca Medora (interpretada por Judith Anderson) e cresce junto dos seus filhos, Adam (John Rodney) e Thorley (Teresa Wright), com quem estabelece uma complexa relação emocional, que culminará no casamento com a “irmã”. O filme atinge o seu clímax quando Jeb descobre finalmente que o crime cometido contra a sua família foi motivado por uma vingança passional: o adultério do seu pai com aquela que se tornou a sua mãe adotiva.

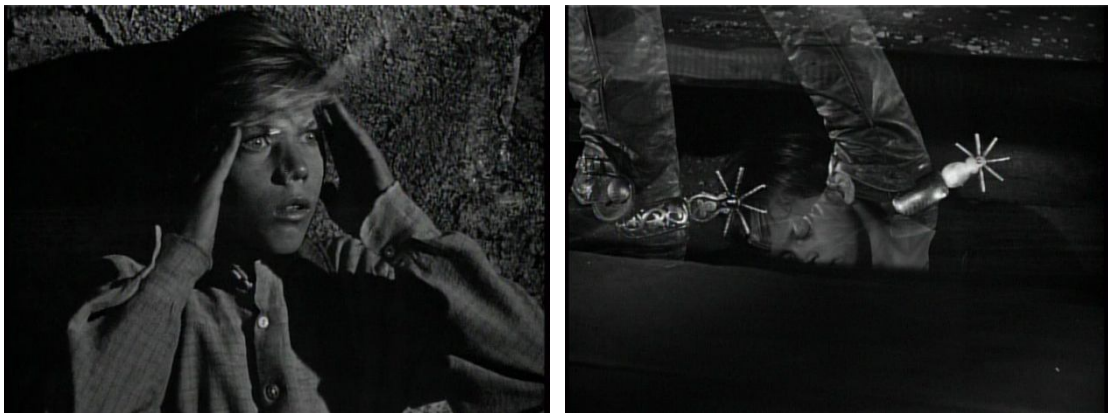


Figura 3.22 e Figura 3.23: *Pursued* (1947)

Com argumento de Niven Busch, *Pursued* assemelha-se a uma transposição, para o cenário do Oeste, de uma tragédia grega de contornos freudianos. Neste filme, a violência não nasce do tradicional confronto entre o bem (tipificado pelo *sheriff* ou pelo *cowboy* romântico) e o mal (representado pelo fora da lei ou pelo índio); nasce, isso sim, de um crime passional, cuja memória reprimida está na origem de neuroses, alucinações e sentimentos de culpa, que fizeram deste o mais insólito *western* da década de 1940 (Moss, 2011: 269).

Largamente estruturado em *flashbacks*, que não só conduzem o espectador ao passado do protagonista mas, também, nos introduzem na sua mente, sempre que este sofre uma alucinação, *Pursued* adota um olhar essencialmente subjetivo, que se traduz na criação de uma atmosfera angustiante - expressão das perturbações psicológicas e dos conflitos emocionais de um grupo de personagens obcecadas com o passado e que “vivem na angústia de uma espécie de maldição, que imprime uma profunda tristeza aos seus movimentos” (Latorre, 2003:186), tristeza que marca os rostos de Jeb, Thorley e Medora e não é mais do que melancolia, expressão emocional da perda de um ser desejado, característica de tantas obras de arte maneiristas (Requena, 1986: 197-199).



Figura 3.24 e Figura 3.25: *Pursued* (1947)

Mas *Pursued* não adota apenas as estruturas narrativas do *film noir*. Em termos formais Walsh oscila entre visão subjetiva e objetiva e utiliza a fotografia contrastada de James Wong Howe para traduzir o sentimento de angústia e desorientação vivido por Jeb (Robert Mitchum), despertando no espectador uma sensação de tragédia iminente. Neste *western*, que privilegia os cenários interiores em detrimento das paisagens naturais, Walsh e o seu diretor de fotografia recorrem à profundidade de campo e aos ângulos de câmara baixa para revelar os tetos e criar um ambiente opressivo e claustrofóbico, que se estende igualmente, às cenas exteriores, em que a cidade do oeste revela o mesmo ar sombrio e ameaçador dos centros urbanos que serviam de cenário ao *film noir*.



Figura 3.26 e Figura 3.27: Robert Mitchum e Teresa Wright em *Pursued* de Raoul Walsh



Figura 3.28 e Figura 3.29: Uma paisagem ameaçadora aprisiona os protagonistas em *Pursued*.



Figura 3.30 e Figura 3.31: Em *Pursued*, o perigo espreita a cada esquina, numa cidade do velho oeste.

Quando comparado com o classicismo de *westerns* como *Cheyenne / Feras Sangrentas* (1947), *Silver River / Sangue e Prata* (1948) e *The Lawless Breed / Sob o Signo do Mal* (1953) ou a filmes de aventuras marítimas como *Captain Horatio Hornblower R. N. / Epopeia dos mares* (1951), *The World in his Arms / O Mundo nos seus Braços* (1952) e *Sea Devils / Gigantes em Fúria* (1953), que Walsh realizou entre finais da década de 1940 e o início dos anos 50 – conclui-se que o formalismo característico de *Pursued*, permite considerar que, tal como no caso de *Prince of Foxes* de Henry King, este *western* híbrido constituiu um exercício maneirista, no qual o realizador subverteu conscientemente as regras bem estabelecidas de um género clássico, que dominava como poucos.



Figura 3.32 e Figura 3.33: Profundidade de campo e o estilo Gregg Toland em *Pursued*



Figura 3.34 e Figura 3.35: Profundidade de campo e o estilo Gregg Toland em *Pursued*

Mas a influência do *film noir* no *western* de Hollywood não deve ser reduzida a um pequeno ciclo de filmes. Com efeito, o *western-noir* esteve na origem do chamado *western* psicológico dos anos cinquenta: filmes como *High Noon / O Comboio Apitou Três Vezes* (1952), *Rancho Notorious / O Rancho das Paixões* (1952), *The Naked Spur / Esporas de Aço* (1953), *Jubal* (1956), *Warlock / O Homem das Pistolas de Ouro* (1959) e *One-Eyed Jacks / Cinco Anos Depois* (1961), em que o *cowboy* clássico deu lugar a protagonistas inseguros e angustiados, cuja ambiguidade minou as convenções do género, ao despojar o herói do seu valor mítico e exemplar (Astre e Hoarau, 1997: 296). Deste modo, o *western-noir* integra-se no que André Bazin definiu como o *superwestern*, um conjunto de obras que, na opinião do autor, procuravam justificar a sua existência através de valores extrínsecos ao género (fossem eles de ordem estética, sociológica, psicológica ou erótica) e que, supostamente as valorizariam (Bazin, 1992: 243-247).

### **3.1.2) A influência *noir* nos melodramas femininos: Curtis Bernhardt e o caso *Possessed / Loucura de amor* (1947)**

Um dos géneros cinematográficos em que a influência do estilo *noir* mais se fez sentir foi o dos chamados *women's pictures*: filmes como *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, *The Letter / A Carta* (1940), de William Wyler, *Experiment Perilous / Noite na Alma* (1944), de Jacques Tourneur, *The Spiral Staircase / A Escada de Caracol* (1945), de Robert Siodmak, *Mildred Pierce / Alma em Suplício* (1945), de Michael Curtiz, *The Strange Woman / Uma Mulher Estranha* (1946), de Edgar G. Ulmer, *The Secret Beyond the Door* (1947), de Fritz Lang ou *My Cousin Rachel / A Minha Prima Raquel* (1952), de Henry Koster, melodramas que tinham como protagonistas personagens femininas atormentadas por perturbações psicológicas ou em crise emocional e cujas raízes se encontram na tradição romântico-gótica do séc. XIX (McElhaney, 2009: 101).

À semelhança do *film noir*, o melodrama psicológico caracteriza-se pela atmosfera melancólica, angustiada (e, por vezes, opressiva) que envolve os seus protagonistas. Obras como *Gaslight / Meia-luz* (1944), de George Cukor, *Dark Waters / Águas Tenebrosas* (1944), de André De Toth, *The Ghost and Mrs Muir* (1947), de Joseph L. Mankiewicz, *Love Letters / Cartas de Amor* (1945) e *Portrait of Jennie* (1948), de

William Dieterle ou *The Blue Gardenia* / *A Gardénia Azul* (1953), de Fritz Lang colocaram os conflitos emocionais (e os problemas psicológicos que estes originam) no centro da narrativa, abordando temas característicos do maneirismo, como o fascínio pela morte, a irreversibilidade do tempo, o amor obsessivo, a perda da memória e as recordações de um passado que é a fonte dos problemas do presente (Requena, 1986:211-213).

Por seu lado, filmes como *Deception* / *Que o Céu a Condene* (1946), de Irving Rapper, *Whirlpool* / *Turbilhão* (1949), de Otto Preminger, *The File on Thelma Jordon* / *Duas Confissões* (1950), de Robert Siodmak e *Payment on Demand* / *Ambiciosa* (1951), de Curtis Bernhardt revelam o mal-estar que se abateu sobre a sociedade norte-americana do pós-guerra, constituindo uma crítica velada à instituição familiar burguesa, tão celebrada pelo cinema clássico. Nestes filmes, parece já não haver lugar para o tradicional *happy end* e, quando este ocorre, é sempre um mero simulacro (esvaziado de sentido, pela sua implausibilidade).



**Figura 3.36:** *Payment on Demand* (1951), de Curtis Bernhardt

Entre os cineastas que se especializaram nos melodramas psicológicos protagonizados por estrelas como Bette Davis, Olivia De Havilland, Miriam Hopkins, Joan Crawford, Barbara Stanwick e Jane Wyman, Curtis Bernhardt (1899-1981) é talvez um dos mais esquecidos. No entanto, a sua filmografia reveste-se de grande interesse para

compreender as transformações registadas no cinema de Hollywood, ao longo da década de 1940. Com efeito, paralelamente ao trabalho desenvolvido por outros “cineastas de mulheres” (como George Cukor, Edmund Goulding, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Vincent Sherman ou Mitchell Leisen), o realizador alemão assinou, durante este período, um conjunto de filmes particularmente interessantes, pela influência que revelam do estilo germânico que esteve na origem do *film noir*.

Curtis Bernhardt iniciou a carreira como ator da companhia de Max Reinhardt, onde trabalhou, mais tarde, como encenador. Em 1924, estreou-se na realização e, em poucos anos, alcançou uma posição de relevo na indústria cinematográfica alemã. Em 1929, foi contratado pela UFA para realizar *Die Letzte Kompanie / A Última Companhia* (1930), o primeiro filme inteiramente sonoro daquele que foi o mais prestigiado estúdio europeu dos anos vinte (Kiersch, 1986: 30-42).

Obrigado a fugir da Alemanha, após a subida dos Nazis ao poder, o cineasta de origem judaica procurou refúgio nos EUA, sendo contratado em 1940 pela Warner Bros, estúdio onde trabalhavam já realizadores europeus como Michael Curtiz, Anatole Litvak e o seu compatriota William Dieterle (também ele um discípulo de Max Reinhardt). O filme de estreia foi *My Love Came Back* (1940), uma comédia dramática, protagonizada por Olivia De Havilland; seguiram-se filmes competentes e bem recebidos pelo público, como *Juke Girl / Pés Inquietos* (1942), que permitiram a Curtis Bernhardt passar a ser um dos *house directors* do estúdio dos irmãos Warner (Kiersch, 1986:45-60).

Entre os filmes que realizou nos EUA, merece particular destaque um trio de obras dominadas pelo tema da psicanálise: *Conflict / Conflitos d'alma* (1945), protagonizado por Humphrey Bogart, *High Wall* (1947), protagonizado por Robert Taylor e *Possessed* (1947), protagonizado por Joan Crawford. Este último, talvez a obra mais conhecida do realizador, caracteriza-se por um certo hibridismo, ao introduzir o estilo *noir* naquilo que poderíamos classificar de melodrama psicológico sobre um caso de amor obsessivo - um dos temas recorrentes do cinema maneirista, abordado por cineastas como Alfred Hitchcock, Otto Preminger e Brian De Palma, em filmes como *Laura*, *Vertigo / A Mulher Que Viveu Duas Vezes* e *Obsession / Obsessão*.

Em *Possessed/Locura de amor*, Joan Crawford representa o papel de Louise, uma enfermeira doméstica apaixonada por um engenheiro civil (protagonizado por Van

Heflin), que termina abruptamente a relação quando ela sugere casarem-se. O trauma emocional sofrido pela protagonista agrava-se quando a paciente de quem cuidava se suicida, despertando nela um complexo de culpa que acabará por lhe provocar sérias perturbações psicológicas. Numa tentativa de esquecer o desgosto amoroso e ultrapassar a solidão em que vive, Louise acaba por casar com o patrão, um respeitável homem de negócios; mas o regresso do ex-amante (que trabalha para uma das empresas do marido) e o envolvimento deste com a sua enteada despertam um forte sentimento de rejeição, que levará Louise a matar o seu ex-amante, no decurso de uma discussão, despoletando, com isso, uma grave condição psiquiátrica, que conduz ao seu internamento.

Um dos aspetos mais interessantes de *Possessed* é o facto de Joan Crawford interpretar uma personagem emocional e psicologicamente vulnerável, vítima de uma obsessão amorosa que destrói a sua vida - um papel bem diferente das personagens fortes e glamorosas que caracterizavam a sua *screen persona*, desenvolvida ao longo dos anos trinta, na MGM. Na opinião de Joe McElhaney, Louise corresponde a um novo tipo de protagonista, que se tornou comum no cinema do pós-guerra: alguém que não tem uma resposta decidida face aos acontecimentos (antes, se limita a observá-los), mesmo que tal venha a conduzi-lo à loucura (McElhaney, *in* Losilla, 2009: 104).



Figura 3.37: Câmara subjetiva em *Possessed*



Figura 3.38: Psicanálise e *flashback* em *Possessed*

*Possessed* distingue-se, claramente, das obras clássicas deste período pelo tom sombrio e pela ausência de um *happy end* (e, também, pela adoção de uma estrutura narrativa complexa e de uma perspetiva essencialmente subjetiva, que reflete um interesse pela psiquiatria). Assim, a cena em que Louise dá entrada no hospital - concebida num longo

plano sequência (com o realizador a utilizar a câmara subjetiva) - marca o início de um relato visual que procura introduzir o público na mente da protagonista, através dos diversos *flashbacks* que conduzem o espetador entre o passado e o presente (Figuras 3.37 e 3.38).

Naturalmente, os grandes momentos de subjetividade de *Possessed* surgem durante os *flashbacks*, que correspondem à versão dos acontecimentos tal como narrada por Louise ao médico psiquiatra. Estas cenas, invariavelmente assinaladas por convenções visuais que permitem ao espetador perceber a natureza dos acontecimentos, representam, não tanto uma rutura com o modelo narrativo clássico, como a sua complexificação, revelando a vontade dos cineastas de explorar os limites deste modelo.

Estes limites seriam, contudo, ultrapassados num dos momentos centrais do filme; a cena em que Louise imagina ver o ex-amante beijar a sua enteada e, após uma violenta discussão, a empurra pelas escadas, provocando-lhe a morte. Introduzida sem qualquer pista visual ou sonora que indique ao espetador estar perante uma alucinação da protagonista, esta cena constitui uma flagrante violação da transparência clássica, apagando a linha que separa o subjetivo do objetivo e instalando definitivamente no espetador a dúvida sobre a natureza das imagens que desfilam perante o seu olhar (Losilla, 2009: 103) (Figuras 3.39 a 3.44).



Figura 3. 39 e Figura 3.40 *Possessed*



Figura 3. 41 e Figura 3.42 *Possessed*



Figura 3.43 e Figura 3.44: Cíume e alucinação em *Possessed* (1947)

Ao favorecer a “visão interior” da protagonista, através de uma *mise-en-scène* que dava expressão ao seu sentimento de angústia e desorientação, *Possessed* distancia-se da tradição mimética/naturalista do cinema clássico, ao oscilar entre um ponto de vista objetivo e outro subjetivo, através de uma construção visual que sublinha a ambiguidade da narrativa, e chama a atenção do espectador para a presença de um autor que preside à construção deste universo ficcional, em que as imagens dizem mais do que os próprios protagonistas.

Na verdade, o estilo essencialmente maneirista do realizador traduz-se, ao longo da sua obra, num conjunto de soluções formais que comprometem a chamada “transparência” clássica, através de uma estilização que exhibe o artifício das imagens, em filmes como *Payment on Demand* (1951), no qual Bernhardt utilizou as transparências para obter um calculado efeito teatral (Kiersch, 1986:146).



Figura 3.45 e Figura 3.46: A *mise-en-scène* como expressão do estado psicológico e emocional da protagonista no filme *Possessed*



Figura 3.47: *Payment on Demand* (1951)



Figura 3.48: *High Wall* (1947)

Formalismo, subjetividade, instabilidade emocional e diluição das fronteiras entre a realidade e a fantasia: são características que *Possessed* partilha com a arte maneirista e que nos permitem integrar esta obra e o seu realizador num processo de transformação do cinema clássico de Hollywood, que marcou os anos do pós-guerra.

### Conclusão:

Reflexo de um período histórico em que a sociedade norte-americana se confrontou com o pesadelo da II Guerra Mundial, o horror dos campos de concentração, o perigo nuclear e o início da guerra fria, o *film noir* representou um momento de transformação do paradigma temático de Hollywood, que foi acompanhado pela desagregação do seu paradigma formal (Ray, 1985: 176).

Na opinião de Barry Langford, o *film noir* foi o primeiro género pós-clássico (Langford, 2005: 209). Para David Bordwell, todavia, este ciclo de filmes não se define como um género, nem mesmo, como um estilo homogéneo mas, antes, pelas suas características anticlássicas. Deste modo - partindo do conceito de *term of exclusion* (introduzido por Ernst Gombrich) segundo o qual, definições como gótico, maneirismo e barroco surgiram, inicialmente, como forma de categorizar estilos não clássicos relativamente ao classicismo - Bordwell admite que a principal característica do *film noir* é o facto de ter representado um desafio aos valores dominantes do cinema clássico de Hollywood (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 75). Com efeito, segundo Borde e Chaumeton, ao violar convenções do cinema clássico de Hollywood (como a linearidade e a lógica narrativa, a clara distinção entre o bem e o mal e a supremacia da violência sobre a ação), o *film noir* produziu um efeito de estranheza e desorientação nos espetadores (Borde e Chaumeton, in Páves, 2003: 329), que poderíamos considerar semelhante ao que algumas obras de arte maneiristas suscitaram no público do séc. XVI<sup>27</sup>.

Posicionado entre o cinema clássico e o cinema moderno (Losilla, 2009: 108), o *film noir* representou um momento de transição no qual se assistiu a uma complexificação das estruturas narrativas, aliada a uma *mise- en- scène* estilizada que, para além de exprimir o estado psicológico alterado dos protagonistas, refletia também o olhar crítico do realizador sobre os acontecimentos (Santamarina, 1999: 13).

Ao convocar a atenção do espetador para o estilo enquanto ato de enunciação, foram muitos os realizadores que, no contexto do cinema clássico de Hollywood, assumiram uma opção estética que não pode deixar de suscitar comparações com a arte maneirista. Deste modo, da mesma forma que os esforços estilísticos de artistas como Pontormo, Parmigiano, El Greco e Tintoretto “visavam a dissolução da harmonia clássica e a substituição da sua normatividade por características mais subjetivas e sugestivas” (Hauser, 2003: 370), também os cineastas que mais contribuíram para o ciclo *noir* revelaram uma paixão pela forma, que se traduziu na exploração dos limites do modelo clássico e na afirmação do cineasta enquanto autor.

Para James Harvey, o *film noir* não só preservou o formalismo welllesiano mas, também, desencadeou uma estilização no cinema de Hollywood que, mesmo após o esgotamento

---

<sup>27</sup> Considerando neste caso que, o Maneirismo enquanto crise do Renascimento constituiu, essencialmente, uma crise do humanismo, expressa numa concepção pessimista do homem e da vida (Aguilar e Silva, 1996:468).

do ciclo *noir* (em meados da década de 50), influenciou a obra de cineastas como Douglas Sirk, Vincente Minnelli, Robert Aldrich e Nicholas Ray, num conjunto de melodramas que representaram uma etapa maneirista-barroca no cinema de Hollywood (Harvey, 2002: 250-251).

Dada a profunda influência exercida pelos cineastas e diretores de fotografia centro-europeus no desenvolvimento do *film noir* (cujo estilo foi profundamente influenciado pelo chamado expressionismo alemão) e uma vez que, desde a sua reabilitação teórica no início do séc. XX por estudiosos como Panofsky e Friedlander, o maneirismo tem suscitado analogias com o movimento expressionista (Tuinen, 2012b), é pois legítimo que façamos uma leitura maneirista do *film noir*. Assim, e dado o impacto deste ciclo de filmes no cinema de Hollywood e o efeito de contaminação que exerceu sobre géneros clássicos como o *western* e o melodrama, penso ser possível estabelecer uma relação direta entre o desenvolvimento do *film noir* durante a década de 1940 e a eclosão do maneirismo no cinema de Hollywood do pós-guerra.



## **PARTE II**

### ***1948-1965: O Declínio do Paradigma Clássico e a Emergência do Maneirismo de Hollywood***



**CAPÍTULO 4**  
**Hollywood no pós-guerra**



O final dos anos trinta e o início da década de 1940 assinalaram o apogeu do cinema clássico (Bazin, 1992: 77-79); contudo, a entrada dos EUA na II Guerra Mundial representou um importante momento de viragem histórica, desencadeando um processo de transformação na sociedade norte-americana, cujas consequências se fizeram sentir (de modo particularmente evidente) nos anos que se seguiram ao final do conflito. Autores como Gilles Deleuze consideram o final da II Guerra Mundial como o “momento histórico que fundamentou a divisão entre um cinema clássico e um cinema moderno” (Ferreira: 2011, 48), mas independentemente das cronologias adotadas, parece ser consensual que a década de 1940 representou um período de transição na história do cinema, durante o qual se verificou o apogeu do cinema clássico de Hollywood e o início da sua crise, em larga medida provocado pelo declínio do sistema de produção dos estúdios, que coincide com a chamada era do pós-guerra (período que, segundo os historiadores, compreende sensivelmente os anos de 1945 a 1968<sup>28</sup>).

Em Maio de 1948, o Supremo Tribunal dos EUA decretou que as *majors* (Paramount, MGM, Warner Bros., T.C. Fox e RKO) seriam obrigadas a alienar a totalidade das suas cadeias de exibição, no prazo de cinco anos, colocando fim a um monopólio que, durante quase três décadas, lhes havia permitido controlar a produção, distribuição e exibição dos seus filmes (numa posição de vantagem concorrencial relativamente aos pequenos estúdios e aos produtores e exibidores independentes).

Paralelamente ao chamado decreto Paramount de 1948, Hollywood enfrentou (na viragem dos anos quarenta para a década de cinquenta) uma quebra abrupta do número de espectadores. Entre 1946 (ano em que os estúdios atingiram um recorde de receitas) e 1950, os lucros diminuíram 75%, passando dos 119,9 milhões de dólares para os 30,8 milhões (Schatz, 1999:291). Segundo Douglas Gomery, a explicação para esta acentuada perda de espectadores residiu em fenómenos sociológicos, culturais e demográficos, como o *baby boom* do pós-guerra, a deslocação das famílias norte-americanas para os subúrbios das grandes cidades e a emergência da televisão, enquanto meio de entretenimento de massas (Gomery, *in* Heredero y Torreiro, 1996: 15-18).

---

<sup>28</sup> Como anteriormente referi (na nota de rodapé 2), adoptei neste trabalho a cronologia utilizada pela Biblioteca do Congresso Americano.

A forte aposta das estações de televisão norte-americanas no formato telefilme (em meados da década de 1950), através de um conjunto de séries televisivas que<sup>29</sup>, adotando uma versão simplificada do modelo narrativo e formal do cinema clássico<sup>30</sup>, assumiram o papel tradicionalmente ocupado pela série B (utilizando inclusive grande parte das suas estruturas técnicas e humanas), veio contribuir decisivamente para o afastamento dos espetadores das salas de cinema, obrigando os estúdios de Hollywood a adotar novas políticas de gestão, nomeadamente a redução do número de filmes produzidos (em particular a chamada série B), e uma aposta em grandes produções, pensadas para atrair o público graças à espetacularidade, familiaridade e prestígio, obtidos através da adaptação de espetáculos da Broadway ou de best-sellers e clássicos da literatura, desenvolvendo assim a “estratégia roadshow”, que caracteriza o período de 1949 a 1966 (Krämer, 2005: 19-27).

A par das profundas transformações económicas e socioculturais do pós-guerra, verificou-se o desaparecimento da maioria dos grandes arquitetos do sistema de estúdios e do seu modelo de representação. Produtores como Jesse L. Lasky, B. P. Schulberg, Louis B. Mayer, David O. Selznick, Frank Freeman, Merian C. Cooper e Sam Zimbalist ou realizadores como Victor Fleming, Sam Wood, Clarence Brown, Jack Conway, William Wellman, Cecil B. DeMille e Henry King deram lugar a cineastas cujo trabalho contribuiu, decisivamente, para as transformações estético-formais ocorridas no cinema de Hollywood do pós-guerra; nomeadamente, a chamada “geração da violência”: realizadores norte-americanos como Nicholas Ray, Robert Aldrich, John Sturges, Richard Brooks, Samuel Fuller, Anthony Mann e Richard Fleischer (Latorre, 2006: 5-6) e, por outro lado, “estilistas” como Vincente Minnelli, Stanley Donen, Frank Tashlin, Jerry Lewis, Richard Quine e Blake Edwards, cujo período formativo decorreu durante os anos quarenta (ainda no auge do *studio system*) e em contato direto com os grandes cineastas clássicos norte-americanos (mas, também, com os muitos refugiados europeus que influenciaram, profundamente, o cinema de Hollywood).

Este período caracteriza-se, igualmente, pela ascensão de produtoras independentes, fundadas por realizadores como Alfred Hitchcock, Otto Preminger e Billy Wilder ou

---

<sup>29</sup> Séries televisivas baseadas em géneros tradicionais como o western (*Wagon Train*, *Wanted Dead or Alive* e *Bonanza*) ou dramas policiais (*Dragnet*, *Perry Mason*, *The Untouchables*, *The Fugitive*) e *crime stories* como a série *Alfred Hitchcock Presents*.

<sup>30</sup> Sobre esta questão é indispensável a leitura de “El surgimento del telefilme” de José Luis Castro de Paz (Castro de Paz, 2009).

por estrelas como John Wayne, Frank Sinatra, Burt Lancaster e Kirk Douglas, representados por influentes agências de talentos que, em poucos anos, mudaram por completo o equilíbrio de forças no cinema de Hollywood. Deste modo, os grandes estúdios tornaram-se, cada vez mais, parceiros de produção e distribuição, deixando de exercer o enorme controlo criativo que caracterizara o *studio system*. Assim, das 34 longas-metragens distribuídas pela MGM durante a temporada de 1957-1958, apenas 10 foram produzidas pelo próprio estúdio, tendo as restantes resultado de parcerias com produtores independentes (Lev, 2003: 198).

No início da década de 1960, a diminuição e fragmentação do público de cinema era já de tal ordem que o fracasso comercial de filmes como *Mutiny on the Bounty/Revolta na Bounty* (1962), *Cleopatra* (1963), *The Greatest Story Ever Told/A Maior História de Todos os Tempos* (1965), *Doctor Dolittle/O extravagante Dr. Dolittle* (1967) e *Star!/A Estrela!* (1968), era quase inevitável, agravando os problemas financeiros dos estúdios que, rapidamente, se tornaram no alvo da estratégia expansionista de grandes grupos económicos. Assim, em 1963, a Universal foi adquirida pela MCA (de Lew Wasserman) e, em 1966, a Paramount foi vendida à Gulf and Western, seguindo-se a Warner Bros. (adquirida pela Seven Arts em 1967) e a MGM, em 1969, pelo multimilionário Kirk Kerkorian (Balio, 1985: 439-447). Com a emergência da chamada contracultura e o abandono do código de produção em 1966<sup>31</sup>, o velho *studio system* chegava ao fim, após década e meia de agonia<sup>32</sup>.

#### 4.1) Um estilo realista no cinema de Hollywood

As profundas transformações que ocorreram no cinema de Hollywood do pós-guerra deveram-se, em larga medida, ao impacto desse conflito na sociedade norte-americana. Nas palavras de Darryl F. Zanuck: “When the boys come home from the battlefields overseas, you will find they have changed. They have learned things in Europe and the

---

<sup>31</sup> A estreia de *Who's Afraid of Virginia Woolf/ Quem Tem Medo de Virginia Woolf* e *Blow-Up/História de um Fotógrafo* no final de 1966 assinala o abandono definitivo de um código de censura que os grandes estúdios já consideravam obsoleto e demasiado condicionador da liberdade criativa (Monaco, 2001:56-62).

<sup>32</sup> O ano de 1967 ficaria marcado pela estreia de filmes como *Bonnie and Clyde*, de Arthur Penn, *Cool-hand Luke/O presidiário*, de Stuart Rosenberg, *The Dirty Dozen/Doze indomáveis patifes*, de Robert Aldrich, *In Cold Blood/A sangue frio*, de Richard Brooks e *The Graduate/A primeira noite*, de Mike Nichols, que assinalam o início de uma nova era no cinema de Hollywood, frequentemente designada de “New Hollywood” (Harris, 2009).

Far East. How other people live for instance. How politics can change lives (...).” (Friedrich, 1987: 179).

Atentos ao emergir desta nova sensibilidade, os estúdios de Hollywood produziram um conjunto de filmes que refletiram o sentimento de uma sociedade cuja visão do mundo se havia alterado profundamente. Obras como *Crossfire/Encruzilhada* (1947), de Edward Dmytryk, *Body and Soul/Corpo e Alma* (1947) e *All The King’s Men/A corrupção do poder* (1948), de Robert Rossen, *Thieves Highway/O mercado dos ladrões* (1949), de Jules Dassin, *Intruder in the Dust/O mundo não perdoa* (1949), de Clarence Brown, *Border Incident* (1949) de Anthony Mann ou *On the Waterfront/Há lodo no cais* (1954), de Elia Kazan não se limitavam a revelar uma forte consciência social (adotaram, também, uma estética realista, que traduzia a realidade sociocultural desse período). No entanto, é bastante significativo que esta tendência realista não se tivesse restringido a um pequeno grupo de filmes de prestígio, com os quais os grandes estúdios procuraram agradar às elites intelectuais; tal tendência contaminou, igualmente, géneros populares como o filme policial, o *film noir*, o filme de guerra e até mesmo a comédia.



Figura 4.1: *On the Waterfront* (1954)



Figura 4.2: *The Naked City* (1948)

Mais do que qualquer influência do movimento neo-realista, o interesse do público norte-americano por filmes de conteúdo adulto, filmados num estilo semidocumental, reflete o enorme impacto da vasta produção documental produzida em Hollywood,

durante a guerra<sup>33</sup> e a introdução de novos equipamentos que permitiram às equipas de filmagem trocar os estúdios da Califórnia pelas ruas das cidades norte-americanas (Martin, 1999: 96). Nas palavras de Henry Hathaway:

R. Davis: Was *The House on 92nd Street* a favorite project of yours?

H. Hathaway: That was one of the first films done entirely on the streets with nothing shot in the studio. The picture was really a documentary. It was a true story. It was very exciting to invent new ways of doing things. I used real houses and worked inside the houses. I never shot one thing in the studio (Davis, 2005: 147).

Neste sentido, merecem destaque filmes como *The House on 92nd Street/A casa da Rua 92* (1945), *Call Northside 777/A verdade triunfou* (1947), *Boomerang/Crime sem castigo* (1948), *Brute Force/Brutalidade* (1948), *The Naked City/Nos bastidores de Nova Iorque* (1948), *Force of Evil/A Força do Mal* (1948), *The Undercover Man/Todos os que falaram morreram* (1949) ou *Panic in the Streets/Pânico nas ruas* (1950), a maioria dos quais produzidos pelo ex-jornalista Mark Hellinger ou por Louis De Rochemont, responsável durante vários anos pela série *The March of Times*, conjunto de *newsreels* cujo estilo semidocumental contrastava com o tradicional *glamour* Hollywoodesco<sup>34</sup>.

O impacto deste estilo realista no cinema de Hollywood dos anos quarenta foi tão significativo que viria, inclusivamente, a manifestar-se na obra de cineastas como George Cukor, um dos mais prestigiados *house directors* da MGM, graças a êxitos como *Dinner at Eight/Jantar às oito* (1933), *Little Women/Mulherzinhas* (1933), *Camille/Margarida Gauthier* (1937) e *The Philadelphia Story/Casamento escandaloso* (1940), tendo substituído nos filmes que realizou após a Segunda Grande Guerra, os protagonistas de classe alta e os cenários luxuosos, por personagens de classe média, cuja vida decorre nas ruas, parques, estações de metro e tribunais das grandes cidades. Com efeito, em obras como *A Double Life/Abraço mortal* (1947), *Adam's Rib/A Costela*

---

<sup>33</sup> Para além das *newsreels* (atualidades noticiosas transmitidas nas salas de cinema), o público norte-americano assistiu a dezenas de documentários de guerra, produzidos por cineastas da craveira de John Ford, Frank Capra e John Huston.

<sup>34</sup> Alguns destes filmes utilizaram os habitantes das cidades e bairros onde foram filmados, como figurantes e atores, em pequenos papéis.

de *Adão* (1949), *Born Yesterday/A mulher que nasceu ontem* (1950), *Pat and Mike/A mulher absoluta* (1952) e *It Should Happened to You/Uma rapariga sem nome* (1954), Cukor veio a revelar-se bastante eficiente na captação da atmosfera urbana e da rotina diária dos nova-iorquinos (Elstrin, 1980: 102-103), assinado um conjunto de comédias românticas que se distinguíam claramente do estilo “luxuoso” do período anterior ao conflito.



**Figura 4.3:** Judy Holliday percorre as ruas de Nova Iorque, em *Adam's Rib* (1949)

Esta tendência realista/semidocumental, não agradaria contudo a pioneiros do *studio system* como Louis B. Mayer, o patrão da MGM, que admoestou John Huston e Elia Kazan, avisando-os de que o seu estúdio fazia filmes bonitos e com personagens adoráveis<sup>35</sup> (Ascensão, 2010: 23-24). É um facto que realizadores como Robert Rossen, Jules Dassin, Joseph Losey, Abraham Polonsky, John Huston, Elia Kazan e Edward Dmytryk foram decisivos na revitalização do cinema de Hollywood da segunda metade dos anos 40 mas, lamentavelmente, a direita reacionária norte-americana (com a colaboração dos sectores mais conservadores da indústria de cinema) viria a conduzir uma verdadeira perseguição a todos os profissionais cuja obra revelasse uma consciência social mais progressista<sup>36</sup>. Segundo Barry Langford:

---

<sup>35</sup> Mayer seria substituído na liderança do estúdio (em 1953) por Dore Schary, um produtor bem mais receptivo ao trabalho destes cineastas.

<sup>36</sup> Brian Neve oferece uma sucinta, mas excelente análise, desta perseguição política e dos seus efeitos no cinema de Hollywood do final dos anos 40 e dos anos 50, no sétimo volume da História do Cinema Americano, intitulado *The Fifties: transforming the screen (1950-1959)*, p. 65-86.

In the climate of hysterical anti-communism, to adopt even the most mildly progressive positions - such as approval of the United Nations, let alone support for civil rights or peace campaigners - was liable to place one under suspicion of “unAmericanism” (Langford, 2010: 57).

O controlo político exercido pela direita conservadora sobre uma indústria cinematográfica que, em plena Guerra Fria, era encarada como uma máquina de propaganda do *american way of life* (condicionada por um código de produção moralista, oposto a qualquer representação honesta dos grandes problemas sociais da América) conduziu, inevitavelmente, a um abandono dos temas de carácter político e social e, até mesmo, a uma marginalização do *film noir* que, à entrada da década de 1950, estava já inteiramente consignado à serie B, dando (por sua vez) lugar a um ciclo de filmes de aventuras e de romances históricos e bíblicos já claramente enraizados na tradição clássica de Hollywood<sup>37</sup>.

Apesar de ter sido fortemente suprimido no início dos anos cinquenta, o “realismo americano” da segunda metade da década de 1940 foi um fator decisivo na transformação da própria noção de “naturalismo” (intrínseca ao cinema clássico de Hollywood), despertando, inevitavelmente, a consciência dos espectadores e da crítica para o artifício que, em contraste, caracterizou uma parte significativa da produção cinematográfica das décadas de 1950 e 1960.

Um pouco à semelhança do que sucedeu na Europa do século XVI, os EUA desenvolveram, após a IIª Guerra Mundial, uma sociedade de consumo, em que o prazer e a diversão assumiram um papel central, obrigando a indústria de cinema a concorrer com uma multiplicidade de meios de entretenimento<sup>38</sup>. Desde modo, o cinema de

---

<sup>37</sup> O início da década de 1950 ficou marcado por êxitos como *The Flame and the Arrow/O facho e a flecha* (1950), *King Solomon's Mines/As Minas de Salomão* (1950), *Quo Vadis* (1951), *Captain Horatio Hornblower/Epopeia nos mares* (1951), *Scaramouche* (1952), *Ivanhoe* (1952), *The Greatest Show on Earth/O maior espectáculo do mundo* (1952), *Knights of the Round Table/Os Cavaleiros da Távola Redonda* (1953), *Young Bess/Amor de Rainha* (1953) e *The Robe/A Túnica* (1953).

<sup>38</sup> Nomeadamente: a televisão, a indústria discográfica, as grandes produções teatrais, uma enorme variedade de eventos desportivos e a emergência da indústria turística (que aproveitou o aumento da mobilidade dos norte-americanos, graças a um *boom* da indústria automóvel).

Hollywood ganha um carácter artificioso, recorrendo aos diversos formatos de ecrã panorâmico (*widescreen*) e fotografia a cores para glorificar uma nova era de prosperidade, num conjunto de filmes em que o mais importante já não é o conteúdo dramático mas, antes, a dimensão visual e a espetacularidade, traduzidas em amplos planos a abarrotar de personagens e cores berrantes, que ilustram um mundo alucinadamente irreal e ruidoso (Losilla, 1996: 221).

No final da década de 1940, cineastas como Fritz Lang, Nicholas Ray, Otto Preminger, Anthony Mann, Douglas Sirk, Alfred Hitchcock, Richard Fleischer ou Jean Negulesco, profundamente identificados com o *film noir* e o *thriller*, viriam a abordar (de modo estilizado) géneros como o melodrama, o filme de aventuras romanescas e o *western*, investindo na técnica e no aparato tecnológico como solução possível para a criação de um novo modelo expressivo. O resultado foi, segundo Robert Sklar, o artifício característico de parte considerável do cinema de Hollywood do pós-guerra: “It was as if the technological skills of studio filmmaking had developed to a point of diminishing returns. Hollywood’s capacity to make its images look more and more real had the paradoxical effect of giving American movies an unintended surreal look” (Sklar, 1975: 280).

O cinema de Hollywood dos anos cinquenta caracteriza-se, assim, por uma frequente violação das convenções do cinema clássico, fenómeno indissociável do próprio declínio do sistema de estúdios (Sikov, 1994: 209) que, segundo James Harvey, conduziu a uma subversão da transparência do trabalho de câmara e da lógica e linearidade narrativas. Nas palavras do autor: “The postclassical movie, instead of foregoing or disguising the genre, emphasized and aestheticized it, using the familiarity not to reassure but to astonish and even discomfit us (...)” (Harvey, 2002: x).

Para Drew Casper, o pós-guerra assinala o desenvolvimento de um cinema pós-clássico (Casper, 2007), no qual, paralelamente ao declínio do sistema de produção dos estúdios, se verificou uma profunda renovação ideológica e formal dos géneros clássicos, traduzida no abandono gradual da narrativa épica (no sentido tradicional) e na transformação do herói num protagonista psicologicamente debilitado, cuja personalidade o aproximava mais do melodrama do que das personagens heroicas do cinema clássico (Ruiz y Rubio, *in* Hurtado y Losilla, 1997: 33).



Figura 4.4: *Johnny Guitar* (1954)



Figura 4.5: *Attack* (1956)

Ao longo deste período, foram vários os cineastas que adotaram um novo realismo psicológico e subverteram as convenções genéricas do cinema clássico, transformando produções modestas (e supostamente convencionais) em obras de autor, que desafiavam, abertamente, as expectativas do público. Assim, em *westerns* como *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, *Gunslinger/Armas na sombra* (1956), de Roger Corman e *Forty Guns/Quarenta Cavaleiros* (1957), de Samuel Fuller, uma nova geração de realizadores reinventa o *western*, invertendo os tradicionais papéis masculinos e femininos, enquanto em filmes de guerra como *Attack/Ataque* (1956), *Between Heaven and Hell/Entre o Céu e o Inferno* (1956), *Men in War/Os que sabem morrer* (1957) e *Paths of Glory/Horizontes de Glória* (1957), de Robert Aldrich, Richard Fleischer, Anthony Mann e Stanley Kubrick (respetivamente), substituíram o herói convencional por protagonistas angustiados, paranóicos e paralisados pelo medo e pela dúvida, transformando o cinema de guerra numa verdadeira denúncia da instituição militar.

Para Roman Gubern, este abandono das convenções genéricas (incluindo a subversão de valores ideológicos conservadores), e a tendência auto-reflexiva que se verificou em géneros como o *western*, transformados em veículos de propostas extragenéricas, por cineastas como Robert Aldrich, Nicholas Ray e Anthony Mann, abriu o caminho a uma problematização dos géneros, cuja análise crítica começaria a ser cada vez mais desenvolvida em função da teoria de autor (Gubern, *in* Heredeiro y Torreiro, 1996: 70-71).

A crise de confiança que assolou os estúdios de Hollywood na década de 1950 esteve igualmente na origem de um ciclo de obras auto-referentes. Filmes como *Sunset Boulevard/ Crepúsculo dos Deuses* (1950) de Billy Wilder, *The Bad and the Beautiful/ Cativos do Mal* (1952) e *Two Weeks in Another Town/Duas Semanas Noutra Cidade* (1962) de Vincente Minnelli, *Singin in the Rain/Serenata à Chuva* (1952) de Stanley Donen e Gene Kelly, *The Barefoot Contessa/ A Condessa Descalça* (1954) de Joseph L. Mankiewicz ou *The Big Knife/No Reino da Calúnia* (1955) de Robert Aldrich, que revelam uma aguda consciência de um passado glorioso do cinema que é irrepetível em virtude da inevitável desintegração do *studio system*.



**Figura 4.6:** *Sunset Boulevard* (1950)

## **CAPÍTULO 5**

### **O Estilo e a Maneira: A era dos *metteurs-en-scène***



Desde cedo, o cinema de Hollywood concentrou a sua atenção na montagem, em detrimento de um trabalho de *mise-en-scène* mais elaborado (Roberta Pearson, *in* Nowell-Smith, 1997: 32). Elemento estruturante do cinema clássico, a montagem analítica permitia ao realizador guiar a atenção dos espetadores através de um encadeamento lógico de planos que deflagravam o mecanismo de identificação, ajudando a produzir o efeito ilusionista tão desejado pelo cinema de Hollywood (Xavier, 2005: 41). No entanto, a década de 1940 assinalou a emergência de cineastas como Orson Welles, William Wyler, Max Ophüls, Otto Preminger, Vincente Minnelli e Albert Lewin, que utilizaram o potencial expressivo da *mise-en-scène* no desenvolvimento de estilos cinematográficos bastante comprometedores da chamada “transparência clássica”.

No início da década de 1950, a crítica francesa centrou o debate sobre o cinema de Hollywood na figura do autor-realizador e posicionou o conceito de *mise-en-scène* no âmago de um debate estético sobre o cinema, que desviou (pela primeira vez) a atenção crítica do “tema” de um filme para o seu “estilo” (Aumont, 2008: 49). Nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, autores como Jacques Rivette, Fereydoun Hoveyda, François Truffaut, Jean-Luc Godard e Alexandre Astruc defendem a *mise-en-scène* como a essência da linguagem cinematográfica e transformam este conceito num elemento central da chamada “teoria de autor”, segundo a qual a *mise-en-scène* não só permite identificar o estilo de um grande cineasta como constitui a expressão da sua mundividência.

Apesar das origens teatrais, o conceito de *mise-en-scène* define, quando aplicado ao cinema, os elementos constitutivos do plano e o modo como são organizados. Entre estes, encontram-se os cenários, o guarda-roupa, os adereços, a iluminação e o tratamento da cor (ou, mesmo, dos atores); é, porém, o modo como tais elementos são organizados e a sua relação com a câmara que definem, realmente, a *mise-en-scène*. Assim, segundo John Gibbs:

So, in talking about *mise-en-scène*, one is also talking about framing, camera movement, the particular lens employed and other photographic decisions. *Mise-en-scène*, therefore, encompasses both what the audience can see and the way in which we are invited to see it (Gibbs, 2002:5).

Em 1968, a propósito da obra de Otto Preminger, o crítico norte-americano Andrew Sarris, afirmava: “It is ultimately Preminger’s manner, rather than his matter that should concern us most deeply” (Sarris, 1996: 104). Para Sarris (o principal proponente da teoria de autor nos EUA) a arte do cinema reside no estilo de um cineasta (que se traduz, essencialmente, na sua *mise-en-scène*), sendo, por isso, a maneira como se mostra mais importante do que aquilo que se mostra (Sarris, 1996: 275-276).

O trabalho de Sarris (e o dos jovens colaboradores da *Cahiers du Cinéma*) abriu caminho à revalorização crítica de cineastas como Josef von Sternberg, Max Ophüls, Vincente Minnelli, Nicholas Ray e Douglas Sirk, mestres da *mise-en-scène* cuja obra o crítico norte-americano considerava bem mais interessante do que o trabalho de realizadores como John Huston, Elia Kazan ou Fred Zinnemann, tradicionalmente valorizados com base na “seriedade dos temas” e no prestígio cultural das adaptações literárias ou teatrais que dominam as suas filmografias (Sarris, 1996). Esta leitura essencialmente formalista do cinema de Hollywood, em que a *mise-en-scène* (como expressão da mundivisão do cineasta “autor”) constituía um critério quase absoluto de juízo estético, abriu (naturalmente) a porta à valorização de obras que, em virtude de uma assumida estilização, podem - no contexto do cinema clássico de Hollywood - ser consideradas maneiristas.

### 5.1) Estilização e artifício

Segundo Robert Stam, o cinema clássico procurava apagar todos os sinais da sua produção, com o objetivo de convencer o espectador de que estava perante uma tradução “transparente” da realidade (Stam: 1992: 166). Contudo, à semelhança do que sucedeu com a arte maneirista do séc. XVI, foram vários os filmes produzidos no pós-guerra a revelar uma tendência para a estilização exagerada e uma atenção ao pormenor contrária a um dos princípios básicos do paradigma clássico: a inteira submissão do estilo aos valores da narrativa<sup>39</sup> (Ray, 1985:32-33). Nas palavras de Fred Camper:

Hollywood filmmaking reached its aesthetic apex in the 50s. Though many directors used the studios' vast resources merely to tell stories, *auteurs* were breaking new ground with their use of composition, camera movement, and

---

<sup>39</sup> “Thus, lighting became unobtrusive, camera angles predominantly at eye level, framing centered on the principal business of a scene” (Ray, 1985:32-33).

editing, presenting their narratives clearly enough to meet the demands of the mass audience yet artfully enough to be almost abstract works of moving light (Camper, 1999).

Ao contrário da economia de meios e da “transparência” do paradigma clássico, o cinema maneirista caracteriza-se por soluções de encenação que conferem ao filme um estilo visual muito marcado, sobrepondo o estilo à narrativa e atraindo a atenção do espectador para uma *mise-en-scène* caracterizada pelo excesso decorativo, o refinamento dos enquadramentos, o virtuosismo dos movimentos de câmara, a estilização dos cenários (que exibem o seu artifício) e a utilização expressiva e pouco naturalista da cor (Moinereau, in Campan et Menegaldo, 2003:117).

No contexto do cinema de Hollywood, a hipertrofia do trabalho formal verificada na obra de cineastas como Robert Siodmak, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Albert Lewin, Nicholas Ray, Stanley Donen, Jerry Lewis ou Roger Corman assumiu características de um maneirismo cinematográfico, cujo refinamento estético (análogo à beleza artificial que Vasari associou ao maneirismo) desperta a atenção para o caráter artificioso de uma *mise-en-scène* que, para além de exprimir estados emocionais e psicológicos, constituía (com frequência) um puro exercício de virtuosismo (na exibição da técnica e do aparato tecnológico), com vista à obtenção do “efeito”.

A sensibilidade maneirista destes cineastas teve origem, em vários casos, no universo teatral, não só a respeito da dramaturgia e dos elementos de estilo mas, também, da utilização do teatro (ou do cinema) enquanto metáfora da vida (Losilla, 2002: 96). Em filmes como *Sunset Boulevard/Crepúsculo dos Deuses* (1950), *Payment on Demand/Ambiciosa* (1951), *Pandora and the Flying Dutchman/Pandora* (1952), *The Girl in the Red Velvet Swing/A Rapariga do Baloço Vermelho* (1955), *The Barefoot Contessa/A Condessa Descalça* (1954), *Vertigo/A Mulher Que Viveu Duas Vezes* (1958), *Some Came Running/Deus Sabe Quanto Amei* (1958), *Bell, Book and Candle/Sortilégio de Amor* (1958), *Imitation of Life/Imitação da Vida* (1959) e *Heller in Pink Tights/Agarrem essa loira* (1960), os protagonistas vivem num teatro de aparências, imposto por convenções socioculturais impeditivas da sua realização pessoal. Neste sentido, Douglas Sirk tem merecido atenção especial de autores como

Paul Willemen, Fred Camper e Jesús Gonzalez Requena, uma vez que a *mise-en-scène* estilizada deste autor traduzia o próprio tema central da sua obra: a mentira e o artifício da representação social, aos quais deu expressão através daquilo que Willemen classificou como imagem *cliché*, cujo sofisticado tratamento formal e metafórico traduz a postura maneirista de Sirk (Requena, 1986:191-92).



Figura 5.1: *All That Heaven Allows* (1955)

## 5.2) Alguns elementos da *mise-en-scène* maneirista

### O *Décor*

Dada a sua natureza essencialmente mimética, o cinema clássico recorreu a cenários de estilo naturalista para a construção do espaço, segundo critérios que visavam uma “reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico visível”. Esse naturalismo serviria para legitimar uma ampla variedade de universos narrativos (conferindo-lhes, assim, um peso de realidade); num conjunto de filmes baseados em géneros como o filme histórico, o *western* e o melodrama (Xavier, 2005: 41-42).

Num período em que Hollywood apostava (cada vez mais) nas filmagens em exteriores, a preferência de alguns cineastas pelo ambiente controlado dos estúdios refletia uma sensibilidade maneirista, que se traduziu, frequentemente, na estilização do *décor*, aliada ao tratamento expressivo da cor e dos movimentos de câmara, num conjunto de

filmes que se caracterizam (precisamente) pelo artifício e o virtuosismo da sua *mise-en-scène*.

Um dos géneros cinematográficos que maior popularidade obteve, nos anos do pós-guerra, foi o cinema bíblico, graças a superproduções como: *Samson and Delilah/Sansão e Dalila* (1949), *Quo Vadis?* (1951), *The Robe/A Túnica* (1953), *The Ten Commandments/Os Dez Mandamentos* (1956) e *Ben-Hur* (1959), com as quais Hollywood procurou cativar o grande público e enfrentar a concorrência televisiva, através da espetacularidade e de um certo cuidado na recriação do Mundo Antigo. Contudo, nem todos os filmes bíblicos foram recebidos favoravelmente pelo público e pela crítica. Obras como *Salome/Salomé* (1953), de William Dieterle, *Sign of the Pagan/ O Sinal do Pagão* (1954), de Douglas Sirk e, em particular, *The Silver Chalice/O Cálice de Prata* (1954), de Victor Saville foram alvo de críticas, sobretudo pela adoção de uma *mise-en-scène* estilizada, cujo artifício dos cenários comprometia o simulacro naturalista característico do cinema clássico e, em particular, de géneros históricos como o filme bíblico.



Figura 5.2: *The Silver Chalice* (1954)

Apesar de aderir ao modelo narrativo clássico e à montagem invisível, *The Silver Chalice* (1954) reflete a postura maneirista do realizador, na estilização dos cenários e no tratamento da cor. Ao enfatizar o artifício dos *décors* semi-abstratos de Rolf Gerard, Victor Saville rompeu com a transparência clássica, ao assumir um projeto formal que substituiu a representação naturalista e verosímil deste período histórico por uma

interpretação estilizada (Levi, 2008: 97) - em que toda a *mise-en-scène* revela um gosto pelo artifício e pela teatralidade.

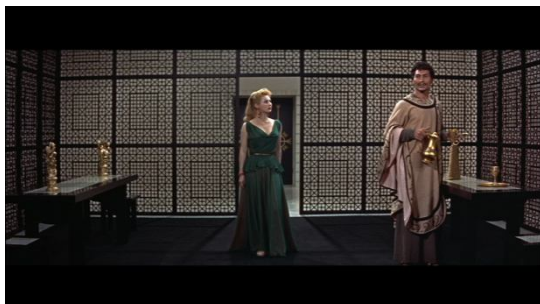


Figura 5.3 e Figura 5.4: *The Silver Chalice* (1954)

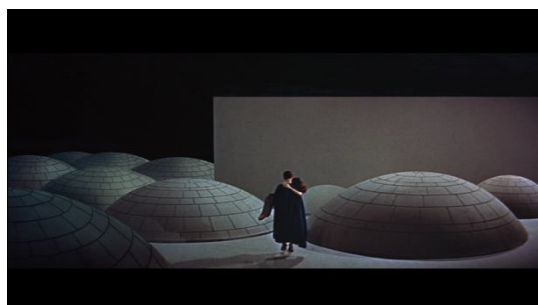


Figura 5.5 e Figura 5.6: *The Silver Chalice* (1954)

A híper-estilização do *décor* em *The Silver Chalice* representa uma exceção na obra de Victor Saville mas, para cineastas como Jerry Lewis, o artifício dos cenários constituiu uma verdadeira marca de estilo. Em *The Ladies Man/O Homem Das Mulheres* (1961), Lewis levou ao extremo o trabalho de estilização que caracteriza toda a sua obra, fazendo do *décor* o elemento central da sua *mise-en-scène*.



Figura 5.7 e Figura 5.8: *The Ladies Man* (1961)

Após uma década de sucesso como ator em comédias juvenis, Jerry Lewis apostou na realização, estreando-se com *The BellBoy/Jerry no Grande Hotel* (1960), cujo êxito garantiu ao ator/realizador acesso aos vastos recursos da Paramount, para a realização do ambicioso *The Ladies Man* (1961), uma obra em que o cineasta revelou a sensibilidade maneirista que define filmes como *The Nutty Professor/As Noites Loucas do Dr. Jekyll* (1962), *The Patsy/Jerry 8 3/4* (1964), *The Family Jewels/Jerry e os Seis Tios* (1965) e *The Big Mouth /O Charlatão* (1967).

Para Jerry Lewis, o cinema é um puro exercício de *mise-en-scène*, em que o autor dá livre expressão à criatividade, através dos inúmeros *tours de force* que distinguem a sua obra das comédias realizadas por artesãos como Hal Walker, George Marshall e Norman Taurog (com quem trabalhou ao longo da década de 1950). Em *The Ladies Man*, para além da óbvia estilização do cenário da casa de hóspedes para raparigas (onde decorre grande parte da ação), o realizador investiu na técnica e no aparato tecnológico<sup>40</sup>, optando por revelar o “dispositivo”, ao exhibir o artifício do *décor*.



**Figura 5.9: *The Ladies Man* (1961)**

Para além da estilização dos cenários, em filmes como *The Ladies Man* (1961), *The Nutty Professor* (1962) e *Three on a Couch/Uma Poltrona para Três* (1966), Lewis utilizou a grua em ângulo picado (*overhead crane shot*), para evidenciar as

<sup>40</sup> Para as filmagens de *The Ladies Man*, Lewis e a equipa técnica da Paramount desenvolveram um sofisticado sistema de monitorização vídeo e complexos esquemas de iluminação e de captação de som, amplamente promovidos junto da imprensa (Levy, 1996: 263).

características de um *décor* que o espectador já não entende como uma representação naturalista do espaço mas, antes, como um cenário de cinema (Fujiwara, 2009:68).



Figura 5.10: *Three on a Couch* (1966)



Figura 5.11: *The Ladies Man* (1961)

Para cineastas como Alfred Hitchcock, Roger Corman ou Douglas Sirk, o *décor* constituía um elemento fundamental na expressão dos estados emocional e psicológico dos protagonistas. Segundo Joe McElhaney, Sirk soube traduzir (através da sua *mise-en-scène*) a imobilidade e estagnação impostas pela sociedade aos protagonistas dos seus melodramas (McElhaney, *in* Losilla, 2009:113). Em filmes como *All that Heaven Allows/O Que o Céu Permite* (1955) e *There's Always Tomorrow/A Vida Não Para* (1956), um homem e uma mulher de meia-idade percorrem uma existência conformista, reféns das convenções sociais e das expectativas familiares e angustiados por um sentimento de clausura, que o realizador captou através de uma *mise-en-scène* expressiva (com a qual transformou as confortáveis residências de classe media-alta destes personagens em autênticas prisões).



Figura 5.12: *There's Always Tomorrow* (1956)



Figura 5.13: *All that heaven Allows* (1955)

Tal como Sirk, Curtis Bernhardt revelou também uma clara preferência por filmar em estúdio. Em *Payment on Demand/Ambiciosa*, melodrama de influência *noir*, o realizador utilizou os cenários translúcidos e as mudanças de luz não diegéticas para sublinhar o caráter artificial do *décor* e da própria encenação, numa violação das práticas ilusionistas do cinema clássico.



Figura 5.14 e Figura 5.15: *Payment on Demand* (1951)



Figura 5.16 e Figura 5.17: *Payment on Demand* (1951)

A ênfase maneirista no *décor* traduziu-se, não raro, no excesso decorativo e no *horror vacui* (patentes na abundância de objetos a preencher o plano), sendo esse ornamentado preciosismo revelador, tal como no maneirismo histórico, de uma procura da elegância, da complexidade e da riqueza decorativa (Triadó Tur, 2007: 94-97).

Por vezes, tais objetos assumiam um claro protagonismo e o realizador concentrava a sua atenção em pormenores de aparente insignificância, que assumiam (contudo) um valor simbólico. Em *Bigger Than Life/Atrás do Espelho* (1956), na cena em que a família se desloca a uma luxuosa loja de alta-costura, Nicholas Ray introduz uma

insólita escultura (representando uma mão vermelha), como símbolo da crise psicótica que começava a manifestar-se no protagonista, um professor de classe média confrontado com dificuldades financeiras (interpretado por James Mason).



Figura 5.18: *Bigger Than Life* (1956)

Nos melodramas que Douglas Sirk realizou na década de 1950, os objetos e esquemas decorativos que envolvem as personagens parecem ditar os seus comportamentos e, até, definir a sua identidade, constituindo (segundo Fred Camper) uma crítica ao materialismo da América de Eisenhower (Camper, 2006). Para Requena, as máscaras, os bonecos e os brinquedos que Sirk utilizou em filmes como *Imitation of Life/Imitação da Vida* e *There's Always Tomorrow* eram imitações que, tal como os espelhos, duplicam as imagens e o seu sentido (Requena, 1986: 209).



Figura 5.19: *There's Always Tomorrow* (1956)



Figura 5.20: *Imitation of Life* (1959)

Também na *mise-en-scène* de Albert Lewin, os objetos assumem grande importância, em particular: a panóplia de obras de arte que preenchem o *décor*, assumindo frequentemente um papel simbólico ou metafórico (sublinhado pelo cuidado com que o realizador utilizava estes elementos na composição). Assim, em *The Picture of Dorian Gray/O Retrato de Dorian Gray* (1945), além da escultura de um gato egípcio, observamos (por diversas vezes) cópias do *David* de Verrocchio e do *David* de Donatello (refletida no espelho na figura 5.22), símbolos da ambiguidade sexual do protagonista (Felleman, 1997: 47-48), que Hurd Hatfield interpreta num registo em que a lentidão da sua postura estudada evoca, por vezes, uma certa languidez maneirista.



Figura 5.21 e Figura 5.22: *The Picture of Dorian Gray* (1945)



Figura 5.23 e 5.24: *Pandora and the Flying Dutchman* (1951)

Em *Pandora and the Flying Dutchman/Pandora* (1951), o cuidado que Lewin colocou na execução de um retrato miniatura (da autoria de Man Ray) que representa a personagem interpretada por Ava Gardner na sua reencarnação quinhentista (no canto

inferior esquerdo da figura 5.23) revela, mais do que um mero preciosismo, o caráter simbólico e algo hermético que os objetos assumem na *mise-en-scène* de um cineasta cuja obra, no seu intelectualismo e assumido esteticismo, representou um claro desvio do paradigma clássico de Hollywood (Felleman, 1997:85-86).

*Bell, Book and Candle* (1958) - uma comédia romântica de Richard Quine sobre uma bela feiticeira dos tempos modernos (interpretada por Kim Novak), que se apaixona por um editor literário (interpretado por James Stewart) - constitui um exemplo interessante dessa proliferação de objetos. Quine, que havia anteriormente realizado comédias de estilo fortemente naturalista como *Full of Life* (1956), adotou neste filme uma *mise-en-scène* estilizada, com particular ênfase num *décor* com uma profusão de objetos (aparentemente sem significado especial), através dos quais instala uma espessura visual que, mais do que um simples preciosismo decorativo, traduz os obstáculos (reais e imaginários) que separam os dois protagonistas<sup>41</sup>.



Figura 5.25 e Figura 5.26: *Full of Life* (1956)



Figura 5.27 e Figura 5.28: *Bell, Book and Candle* (1958)

<sup>41</sup> Richard Quine contou com a colaboração técnica do fotógrafo Eliot Elisofon (da revista LIFE), num filme cujo trabalho de estilização não passou despercebido do público e da crítica (Dewey, 1996: 396).

Ao optar por enquadramentos insólitos, interpondo sistematicamente objetos entre as personagens ou colocando-os em primeiro plano, Richard Quine adotou, em *Bell, Book and Candle*, um estilo de composição maneirista, que chama a atenção do espectador para o preciosismo e para o estilo insólito dos enquadramentos.



Figura 5.29 e Figura 5.30: *Bell, Book and Candle* (1958)



Figura 5.31: *Bell, Book and Candle* (1958)

### **A cor e os efeitos luminosos**

Em 1940, apenas 4% dos filmes produzidos em Hollywood eram filmados a cores mas, no final da década, registou-se um aumento (de tal modo significativo) na utilização da cor que, em 1954, a percentagem era já de 58%. Duas razões históricas explicam esta explosão da cor no cinema de Hollywood: desde logo, o fim do monopólio exercido durante duas décadas pela Technicolor, graças a uma decisão judicial contra a empresa fundada por Herbert Kalmus; de seguida, a introdução de processos de cor mais baratos

e de fácil utilização, como o Ansco color, o Trucolor e, em particular, o Eastman color que, em 1956, já era o mais utilizado pelos estúdios de Hollywood (Casper, 2007: 93-96).

A popularidade destes novos processos de fotografia a cores deveu-se, em larga medida, a fatores de ordem técnica e económica<sup>42</sup>; mas o fim do monopólio da Technicolor teve, também, um considerável impacto estético no cinema de Hollywood. Na verdade, durante quase duas décadas, a companhia Technicolor exerceu um enorme controlo sobre a colorização, uma vez que, para além do fabrico da película e da revelação do negativo, era a empresa que alugava as câmaras aos estúdios, obrigando-os a contratar os serviços de um operador de câmara e de um consultor de cor, função exercida ou supervisionada por Natalie Kalmus, através do seu *Color Control Department*, que impunha aos realizadores um conjunto de regras de utilização da cor, baseadas nos mesmos princípios clássicos de harmonia, equilíbrio e contraste adotados, ao longo dos séculos, por diversos pintores (Merritt, 2008: 2-4)<sup>43</sup>.

O fim deste “monopólio da cor”, no final da década de 1940, permitiu que realizadores como Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Otto Preminger, John Huston, Elia Kazan e Nicholas Ray revelassem a sua criatividade no tratamento da cor, adotando soluções que rompiam, de modo consciente, com os princípios estéticos institucionalizados em Hollywood, desde meados dos anos 30. Deste modo, à semelhança de artistas como El Greco, Pontormo, Parmigiano ou Tintoretto, os realizadores do pós-guerra abandonaram a rígida e excessivamente óbvia harmonia cromática imposta pelo paradigma clássico, optando por um tratamento estilizado da cor, materializado numa certa acidez cromática ou na utilização de cores neutras e suaves, com predomínio dos beges e ocres. Nas palavras de Russell Merritt:

The color palettes themselves become noticeably less saturated, dispensing with those vivid accents and the large blocks of solids. Brilliant ruby reds – Technicolor’s signature – become virtually taboo. In their place, contemporary films – even musicals – tended to be dominated by pale color schemes, either

---

<sup>42</sup> Tais como a redução do custo da película, o aumento da mobilidade das câmaras (que utilizavam os chamados *monopacks*) e uma necessidade de diferenciação de produto, com vista a combater a oferta televisiva (que, até meados da década de 60, era quase inteiramente filmada a p/b).

<sup>43</sup> O artigo de Russell Merritt, intitulado “Crying in color: How Hollywood coped when Technicolor died”, constitui leitura essencial para compreender a importância deste código de utilização da cor (imposto pela companhia de Natalie Kalmus aos estúdios de Hollywood) e as transformações formais que ocorreram durante a década de 1950.

neutrals such as taupe, gray, or beige; pastels; or lightened primaries like peach, glacier blues, pinks, and chartreuse (Merrit, 2008: 7).



Figura 5.32: *A Crucificação*, de Tintoretto (c. 1565.)



Figura 5.33: *Brigadoon* (1955), de Vincente Minnelli



Figura 5.34: *An Affair to Remember* (1957), de Leo McCarey



Figura 5.35: *Jesus Expulsando os vendilhões do Templo* (c. 1570), de El Greco

Um dos pioneiros desta experimentação formal foi John Huston, autor de *Moulin Rouge* (1952) e *Moby Dick* (1956), duas obras que atraíram a atenção do público e da crítica (precisamente, pelo tratamento da cor). Na sua autobiografia, o realizador explicou que, em *Moulin Rouge*, procurou reproduzir a paleta cromática do pintor Toulouse-Lautrec (com recurso a filtros de câmara e a fumo), para obter uma cor monocromática que, por violar as convenções em vigor no cinema de Hollywood, levaria a companhia Technicolor a entrar em conflito com o cineasta e a retirar o seu nome dos créditos do filme (Huston, 1980: 210-211).



Figura 5.36: *Moby Dick* (1956)



Figura 5.37: *Moulin Rouge* (1952)

No mesmo ano em que John Huston realizou *Moulin Rouge*, Fritz Lang assinava *Rancho Notorious/O Rancho das Paixões* (1952), um *western-noir* inteiramente filmado em estúdio que, para além do artifício do *décor*, apresenta um tratamento iconoclasta da cor, com um domínio dos tons ocre e terrosos, numa *mise-en-scène* que procurava traduzir a ambiguidade moral e a atmosfera de tragédia eminente em que o trio de protagonistas estava envolto.



Figura 5.38 e Figura 5.39: *Rancho Notorious* (1952)



Figura 5.40: *Captain Lighthfoot* (1955)

Em *Captain Lightfoot/O Rebelde da Irlanda* (1955), típico filme de aventuras da década de 50, Douglas Sirk não perdeu a oportunidade de fazer experiências com a paleta cromática, substituindo a típica combinação de cores primárias do “estilo technicolor” por tons pálidos (como o cinzento, o castanho e o bege). Para um espetador de cinema no início da década de 50, a diferença entre os dois estilos era óbvia e suscitava alguma estranheza, bastando comparar o esquema de cores de *Captain Lightfoot* com o “estilo technicolor” de *Knights of the Round Table/Os Cavaleiros da Távola Redonda* (1953), filme histórico de aventuras produzido pela MGM, com realização de Richard Thorpe.



**Figura 5.41:** *Knights of the Round Table* (1953)



**Figura 5.42:** *Barabbas* (1961)

Em *Barabbas/Barrabás* (1961), coprodução italo-americana que representa uma das mais interessantes abordagens ao cinema bíblico, Richard Fleischer e o diretor de fotografia Aldo Tonti (habitual colaborador de Fellini e Visconti) utilizam uma paleta cromática dominada pelos tons ocres e acinzentados, banhando algumas cenas com uma luz artificial, enquanto outras subjugam a cor ao claro-escuro, num estilo que teve como referência direta a pintura maneirista e, sobretudo, o tratamento da cor e da luz em obras como o *Martírio de São Sebastião*, de Giovanni Antonio Bazzi (1525) ou a *Crucificação* (1565), de Tintoretto.



Figura 5.43: *Barabbas* (1961)



Figura 5.44: *Track of the Cat* (1954)

Em *Track of the Cat/O Rasto da Pantera* (1954), um *western* psicológico de William Wellman com fotografia de William Clothier, o veterano cineasta - que havia anteriormente revelado uma certa apetência pela experimentação formal, em *westerns* como *The Ox-Bow Incident* (1943) e *Yellow Sky* (1948) - concretizou uma velha ambição (ao realizar um filme a cores com uma paleta cromática praticamente despida de cor), um verdadeiro *tour de force* que obrigou a um cuidadoso trabalho cenográfico e de guarda-roupa que permitisse criar o efeito preto e branco (Server, 2001: 258-259).



**Figura 5.45:** *Track of the Cat* (1954)

*Track of the Cat* voltou a reunir Robert Mitchum e Teresa Wright, os protagonistas de *Pursued* (1947), esse insólito *western* neurótico de Raoul Walsh que parece ter aberto portas a exercícios maneiristas como este filme de Wellman, inteiramente concebido em função de um efeito formal: sublinhar o valor simbólico da cor (o casaco vermelho utilizado por Mitchum e a blusa amarela de Diana Lynn), numa *mise-en-scène* cujo artifício subvertia (por completo) as expectativas de um público familiarizado com a tradição clássica do género.

Paralelamente à dessaturação da cor em obras como *Moby Dick* (1956) e *Track of the Cat* (1954), filmes como *Appointment in Honduras/Encontro nas Honduras* (1953), de Jacques Tourneur e *The Birds/Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock caracterizam-se por uma dissonância cromática, evidente na proximidade dos tons verde-azeitona com o

amarelo e o azul claro, em cenas que, tal como algumas pinturas maneiristas, parecem banhadas por uma luz fria e artificial.



Figura 5.46: *The Birds* (1963)



Figura 5.47: *Appointment in Honduras* (1953)

Durante a década de 1950, a cor assumiu uma importante função dramática e, por vezes, um claro valor simbólico - em filmes como *Moulin Rouge*, *Vertigo/A mulher que viveu duas vezes*, *Bigger Than Life*, *Marnie*, ou *The Fall of the House of Usher/A Queda da Casa de Usher* - nos quais, realizadores como Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Nicholas Ray, Vincente Minnelli e Roger Corman adotaram um tratamento expressionista da paleta cromática e a utilização de fontes de luz artificiais, para traduzir estados psicológicos e emocionais alterados (Merritt, 2008).

Em *Vertigo*, Hitchcock utiliza o verde-ácido da luz de néon do hotel para sugerir a paixão obsessiva e o estado alucinatório da personagem Scottie quando, ao ver a Judy transformada de novo em Madeline, entra num estado de ilusória fantasia, que o conduz a um precipício emocional.



Figura 5.48 e Figura 5.49: *Vertigo* (1958)



Figura 5.50: *Vertigo* (1958)

Em *Some Came Running* (1958), Vincente Minnelli utiliza a luz vermelha do néon do hotel para traduzir o impulso homicida que se apodera da personagem Raymond (ex-namorado da personagem Ginnie), num prenúncio simbólico da tragédia que está prestes a ocorrer; do mesmo modo, em *The Brothers Karamazov/Os Irmãos Karamazov* (1958), Richard Brooks utiliza a luz verde de um candeeiro para sugerir o ciúme que atormenta a personagem Dmitry, quando este descobre que a personagem Grushenka está em casa do seu pai, Fyodor Karamazov.



Figura 5.51: *Some Came Running* (1958)



Figura 5.52: *The Brothers Karamazov* (1958)

Um dos cineastas que maior interesse revelou na utilização expressiva da cor (em clara dissonância com o código de cores institucionalizado no final dos anos 30) foi Roger Corman que, em contraste com a aridez cromática de *westerns* como *Apache Woman* (1955) e *Gunslinger/Armas na sombra* (1956), adotou (no ciclo de filmes de terror que realizou nos anos 60) uma paleta cromática saturada, expressão de um universo em

desagregação, quase putrefacto, cujos protagonistas eram homens egocêntricos e obcecados com a morte (Gary Morris in Ferreira, 2007: 42-43).



Figura 5.53: *The Masque of the Red Death* (1964)

Figura 5.54: *The Fall of the House of Usher* (1960)

Em *The Fall of the House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum/O Fosso e o Pêndulo* (1961), *Premature Burial/ Enterrado Vivo* (1962), *The Haunted Palace* (1963), *The Masque of the Red Death/A Máscara da Morte Vermelha* (1964) e *Tomb of Ligeia* (1964), Corman e os diretores de fotografia Floyd Crosby e Nicolas Roeg criaram um universo totalmente interiorizado, utilizando a cor não só como expressão de estados emocionais e psicológicos alterados mas, também, como veículo da representação “expressionista” de sonhos e pesadelos.

Na opinião de Carlos Losilla, o ciclo de filmes adaptados da obra de Edgar Alan Poe revela uma autoconsciência cômico-poética que - aliada a uma progressiva tendência para a híper-saturação dos meios expressivos (cor, *décor*, movimentos de câmara, *widescreen* e interpretação) - converteu “lo que en principio eran películas sobre la decadencia en películas simplemente decadentes” (Losilla, 2003:186).

Juntamente com o tratamento expressionista da cor, alguns cineastas utilizaram as mudanças de luz não diegéticas para traduzir o estado emocional dos protagonistas ou, simplesmente, para obter um efeito dramático-teatral, evidenciando o artifício da *mise-en-scène* em filmes como *Payment on Demand*, *Some Came Running*, *Bell, Book and Candle*, *Bigger than Life* e *Sergeant Rutledge/O Sargento Negro*.



Figura 5.55 e Figura 5.56: *Bell, Book and Candle* (1958)



Figura 5.57 e Figura 5.58: *Some Came Running* (1958)

### Enquadramentos inclinados

Para além da utilização expressiva da cor e dos efeitos luminosos, uma das soluções adotadas pelos realizadores para traduzir o desequilíbrio psicológico ou emocional dos protagonistas foi a utilização de ângulos de câmara expressivos, como o contrapicado e o *dutch tilt* (ou plano holandês), para obter enquadramentos inclinados (Martin, 2005: 51-54). Em *East of Eden/A Leste do Paraíso* (1955), Elia Kazan traduz o conflito emocional que se estabelece entre pai e filho (interpretados por Raymond Massey e James Dean) através de um desequilíbrio da composição (obtido pelo enquadramento inclinado) e em *The Manchurian Candidate/O Candidato da Manchúria* (1962), o contrapicado permite a John Frankenheimer traduzir a psicose do protagonista (e seus sentimentos exacerbados de superioridade e patriotismo).



Figura 5.59: *East of Eden* (1955)



Figura 5.60: *The Manchurian Candidate* (1962)



Figuras 5.61 e Figura 5.62: *Trapeze* (1956)

Em *Trapeze/Trapézio* (1956), de Carol Reed, o desequilíbrio sugerido pelo enquadramento inclinado reflete uma subjetivação do ponto de vista mas, em *Gunfight at the O.K. Corral/Duelo de Fogo* (1956), John Sturges substituiu a clássica câmara à altura do olhar pelos ângulos de câmara baixa, não com o objetivo de traduzir qualquer estado emocional ou psicológico mas, antes, numa estilização (que visava reforçar a dimensão “mítica” de Wyatt Earp e Doc Holliday), duas figuras históricas cujo duelo no O.K. Corral havia anteriormente sido adaptado ao cinema, em êxitos como *Frontier Marshal/A lei do mais forte* (1939), de Allan Dwan e *My Darling Clementine/A Paixão dos Fortes* (1946), de John Ford.



Figura 5.63 e Figura 5.64: *Gunfight at the O.K. Corral* (1956)

## Espelhos e superfícies espelhadas

Dos recursos formais utilizados (com frequência) pelos cineastas maneiristas, destacam-se os espelhos e as superfícies espelhadas. Para além de permitirem representar simbolicamente a duplicidade dos protagonistas, serviam (igualmente) de alternativa de encenação a um dos elementos estruturantes do cinema clássico: o campo-contra-campo. Em filmes como *The Woman in the Window/Suprema Decisão* (1944), *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind/Escreto no Vento* (1956) e *Vertigo* (1958), os espelhos funcionam como uma metáfora visual do jogo de ilusões que se estabelece entre os protagonistas mas, simultaneamente, multiplicam e desvirtuam o espaço em que estes se movimentam (Santamarina, 1999: 87). Na verdade, a imagem refletida alerta-nos, inevitavelmente, para o posicionamento da câmara, o preciosismo da composição e a procura do “efeito”. Na opinião de Michael Wood:

Reflections and mirrors both insist not only on the presence of the camera, thereby serving roughly the purpose of intruding narrators in fiction and self-conscious characters (...) any brilliant shot will tend to point us to its source, will tend to play on a sense of the camera’s slightly sinister manipulation of appearances (Wood, 1975: 120-121).



Figura 5.66: *Pandora and the Flying Dutchman* (1951)



Figura 5.65: *Vertigo* (1958)

A utilização de espelhos permitiu uma duplicação das imagens, que servia para isolar as personagens e criar imagens dentro de imagens. No entanto, este desdobramento visual permitiu igualmente que realizadores como Douglas Sirk introduzissem uma

ambiguidade de sentido que, por vezes, traduzia um distanciamento entre representação e realidade e entre as aparências do mundo exterior e a natureza interior dos protagonistas.

Tendo constituído um recurso relativamente comum, no melodrama (ao ponto de quase se transformar numa convenção formal do género), a utilização de espelhos e superfícies espelhadas surgiu, ocasionalmente, em musicais ou comédias como *Rock-a-Bye Baby/Jerry Ama-Seca* (1958), em que Frank Tashlin utilizou os espelhos para introduzir um subtil efeito cómico. Na cena em que a personagem Harold (o agente de Carla Naples) tenta convencer a estrela a deixar de beber, a sua imagem surge triplicada pelo espelho (sublinhando o efeito da ressaca na atriz) mas parodiando, igualmente, o recurso aos espelhos, nos melodramas de Sirk, (pois a ressaca da protagonista ficou a dever-se ao facto de ter descoberto que estava grávida).



Figura 5.67: *All that Heaven Allows* (1955)



Figura 5.68: *Imitation of Life* (1959)



Figura 5.69: *Bigger than Life* (1956)



Figura 5.70: *Rock-a-Bye Baby* (1958)

Tal como as escadas, o fascínio pelos espelhos (e a importância que estes assumiram na *mise-en-scène* de alguns cineastas) permite-nos estabelecer uma ligação entre a influência expressionista e o repertório formal do maneirismo Hollywoodesco; porém, remete (inevitavelmente) para o trabalho de artistas como Parmigiano e Jan Van Eyck, cuja obra revela esse fascínio pela anamorfose da imagem refletida.

### **O plano-*tableau* e o efeito pintado**

Uma das figuras de estilo características do maneirismo cinematográfico é o chamado plano-*tableau*, um plano cinematográfico que remete diretamente para a pintura, quer seja pela citação direta a uma obra específica, quer pela reprodução de um estilo pictórico (Bonitzer, 1985: 17). A origem do plano-*tableau* remonta aos chamados *tableaux vivants*: representações (com seres vivos) de quadros famosos, bastante populares no teatro e nos espetáculos de variedades de finais do séc. XIX (Ortiz y Piqueras, 2003:181-182).

Em géneros como o filme bíblico e histórico ou nas biografias de pintores famosos, Hollywood recorreu, desde sempre, ao plano-*tableau*. Tal pode verificar-se na obra de Cecil B. DeMille, onde é possível observar diversas referências ao trabalho de Alma-Tadema e Gustave Doré, em filmes como *King of Kings/O Rei dos Reis* (1927), *Cleopatra* (1934) e nas duas versões de *The Ten Commandments/Os Dez Mandamentos* (1924/1956) ou, ainda, em *Lust For Life/A Vida Apaixonada de Van Gogh* (1956), conhecido *biopic* de Vincent Van Gogh, realizado por Vincente Minnelli.



Figura 5.71: *Lust for Life* (1956)



Figura 5.72: *The Ten Commandments* (1956)

Segundo Bonitzer, o plano-*tableau* constitui um tempo à parte no movimento do filme, pois não se integra completamente no fluxo narrativo (Bonitzer, 1995: 27). Todavia, salvo raras exceções, o cinema de Hollywood soube diegetizar o plano-*tableau*, integrando-o eficazmente na narrativa. Apesar disso, para António Costa, no momento em que o espectador ganha consciência do valor pictórico da composição, produz-se aquilo que o autor designou por “efeito pintado”, que interfere com a leitura do plano, resultando num predomínio da função discursiva sobre a narrativa (António Costa, *in* Ortiz y Piqueras, 2003: 165-166).



Figura 5.73: *Brigadoon* (1954)

Longe de se restringir ao cinema histórico-bíblico e às biografias de pintores, o efeito pintado verifica-se sempre que os cenários exibem abertamente o seu artifício, num falso *trompe l'oeil*, que existe para ser entendido como tal (António Costa *in* Ortiz y Piqueras, 2003: 165-166). Deste modo, em filmes como *She Wore a Yellow Ribbon/Os Dominadores* (1948), *An American in Paris/Um Americano em Paris* (1951), *Prince Valiant/Príncipe Valente* (1954), *Brigadoon/A Lenda dos Beijos Perdidos* (1954), *Moonfleet/O Tesouro do Barba-Ruiva* (1955) ou *The Haunted Palace* (1963), o efeito pintado é inerente à própria estilização da *mise-en-scène*.

### 5.3) O *integrated dance musical*

Entre os géneros emblemáticos da chamada era de ouro do cinema de Hollywood, o musical é aquele que, dadas as suas características formais, suscita mais facilmente uma leitura maneirista, em larga medida porque, de todos os géneros clássicos, foi aquele que para sobreviver mais precisou de inovar e de se aventurar em pesquisas formais esteticamente vanguardistas (Bénard da Costa, 1987: 24). Na opinião de Carlos Losilla “o cinema musical é um cajon de sastre que finge guardar las essências del ideal clásico, quando en realidade vulnera cada una de sus reglas no escritas.” (Latorre, 2008: 28).

Com a introdução do som em 1927 e o êxito alcançado por *The Jazz Singer/O Cantor de Jazz* (1927), Hollywood descobriu o enorme potencial do cinema musical, apostando num conjunto de filmes que exploravam o fascínio do público pelos “All Talking! All Singing! All Dancing! Movies”<sup>44</sup>. Entre 1928 e 1932, a produção do género foi dominada pelo pouco imaginativo *musical revue*, que explorava a novidade tecnológica do som em estáticas versões hollywoodescas dos espetáculos de variedades da Broadway. Paralelamente, realizadores como Ernst Lubitch e Rouben Mamoulian, profundamente influenciados pelo trabalho de Max Reinhardt, desenvolviam em filmes como *The Love Parade/Parada do Amor* (1929), *The Smiling Lieutenant/O Tenente Sedutor* (1931) e *Love Me Tonight/Ama-me esta noite* (1932), um modelo narrativo e formal alternativo, com o qual introduziram as convenções da opereta vienense no cinema musical de Hollywood (Torres, 2006).

Durante as décadas de 1930 e 1940, o cinema musical foi dominado por um subgénero narrativo e formal que Rick Altman classificou de *backstage musical* ou *show musical*, e cuja ascensão teve início em 1933 com o êxito de *42 nd Street* de Lloyd Bacon e Busby Berkley (Altman, 1987: 200-205). Ao justificar os números musicais através da música diegética e da sua integração em histórias fictícias ou de carácter biográfico, que tinham como pano de fundo o mundo do espetáculo, o *backstage musical* procurou aderir aos princípios narrativos e formais do cinema clássico, o que pode explicar a sua hegemonia durante este período.

---

<sup>44</sup> Frase promocional de alguns dos mais populares musicais da década de 1930 e cuja origem remonta ao filme *The Broadway Melody* de 1929.



**Figura 5.74 e Figura 5.75: Artificio e excesso visual nas coreografias de Busby Berkley para *The Gang's all here* (1942) protagonizado por Carmen Miranda.**

Apesar de introduzirem constantes pausas na narrativa, obedecendo a uma lógica de “atrações”<sup>45</sup>, os momentos de puro exibicionismo formal que os números musicais representam nestes filmes, são “naturalizados” pela própria estrutura narrativa do *backstage musical*. Deste modo, em *Babes in Arms/De braço dado* (1939) e *The Gang's all here/Sinfonia de Estrelas* (1943) de Busby Berkley, *Down Argentine Way/Sinfonia dos Trópicos* (1940) e *The Dolly Sisters/As Irmãs Dolly* (1945) de Irving Cummings, *Footlight Serenade* (1942) de Gregory Ratoff ou *Million Dollar Mermaid/A Rainha do Mar* (1952) de Mervyn LeRoy, os delirantes números musicais protagonizados por estrelas como Carmen Miranda e os bailados aquáticos que celebrizaram Esther Williams<sup>46</sup>, correspondiam invariavelmente a números de um espetáculo teatral ou *show* musical, em que os protagonistas participavam, o que permitia justificar igualmente o artifício do *décor*.

Esta tentativa de adaptar o cinema musical ao paradigma clássico de Hollywood explica, igualmente, a preferência dos estúdios por um conjunto de intérpretes da música popular norte-americana, que dominaram a comédia musical durante três décadas. Deste modo, cantores de estilo naturalista como Bing Crosby, Judy Garland, Frank Sinatra, Dean Martin, Doris Day, Elvis Presley e Pat Boone, desenvolveram

<sup>45</sup> No mesmo sentido exibicionista com que Tom Gunning definiu o conceito de “Cinema of Attractions” (Gunning in Strauven, 2006:381-388).

<sup>46</sup> Estes momentos musicais eram frequentemente coreografados e filmados por Busby Berkley, que colaborou em diversos filmes realizados por profissionais como Richard Thorpe e Lloyd Bacon.

longas e bem-sucedidas carreiras, suplantando virtuosos como Jeanette McDonald, Nelson Eddy, Mário Lanza, Kathryn Grayson, Gordon McRae e Howard Keel, precisamente porque os seus estilos vocais, e suas *screen personas*, eram mais adequados a uma conceção do cinema em que o artifício e a técnica estavam sujeitos a um ideal de “transparência”. Em obras como *Love Me or Leave Me/Ama-me ou Esquece-me* (1955) de Charles Vidor, *Pal Joey/O Querido Joey* (1957) de George Sidney e *Jailhouse Rock/O Prisioneiro do rock and roll* (1957) de Richard Thorpe, o modelo do *backstage musical* permitiu retirar o máximo partido de cantores populares como Doris Day, Frank Sinatra e Elvis Presley (respetivamente), cujas interpretações musicais, eram quase sempre integradas em cenas de palco e sessões de gravação discográfica, em que os personagens destes filmes participavam.



Figura 5.76: Frank Sinatra em *Pal Joey* (1957)



Figura 5.77: Elvis Presley em *Jailhouse Rock* (1957)

O final da II Guerra Mundial coincidiu com a consagração do *integrated dance musical* nos palcos da Broadway, graças ao trabalho de compositores como Rodgers and Hammerstein<sup>47</sup>, que viriam a exercer uma profunda influência no cinema musical de Hollywood e, em particular, na chamada unidade de produção de Arthur Freed, na MGM, estúdio que juntamente com a FOX foi o grande responsável pela afirmação deste modelo narrativo e formal no cinema do pós-guerra.

Ao contrário da maioria dos filmes musicais produzidos em Hollywood, o *integrated dance musical* caracterizava-se pela utilização conjunta da música, texto e coreografia, de modo a que os números musicais constituíssem um prolongamento dramático da

<sup>47</sup> A célebre dupla de compositores foi responsável por alguns dos maiores êxitos Broadway, tendo inaugurado a chamada era de ouro do teatro musical norte-americano com *Oklahoma* (1943) e *Carousel* (1945) este último encenado precisamente por Rouben Mamoulian.

ação narrativa. Nesse sentido, os textos das canções funcionavam quase sempre como diálogos ou monólogos musicados, contribuindo não só para a caracterização psicológica das personagens, mas também para a progressão do enredo (Langford, 2005: 85).

No cinema, as origens do *integrated dance musical* remontam às operetas musicais da primeira metade da década de 1930, filmes como *Monte Carlo* (1930) e *Rose Marie* (1936), em que as cenas musicais deixaram de ser concebidas como números autónomos (Bénard da Costa, 1987a: 40-42), e ao ciclo de comédias musicais protagonizadas pela dupla Fred Astaire-Ginger Rogers na RKO<sup>48</sup>, nas quais a dança assumiu um valor orgânico no desenvolvimento da narrativa. No entanto, foi no início da década 1950 que o *integrated dance musical* foi institucionalizado pelas elites culturais como a forma paradigmática do cinema musical de Hollywood, em larga medida graças ao talento de realizadores e coreógrafos oriundos da Broadway, como Vincente Minnelli, Stanley Donen, Gene Kelly e Charles Walters, que conseguiram ultrapassar as convenções naturalistas do cinema clássico, e impor definitivamente o cinema musical como um género estilizado, no qual já não era necessário qualquer pretexto realista para colocar os protagonistas a cantar ou a dançar.

Na verdade, podemos considerar que a emergência do *integrated dance musical* nos anos do pós-guerra, representou uma afirmação da natureza maneirista deste género cinematográfico, graças a conjunto de filmes cuja *mise-en-scène*, assumidamente estilizada, utilizava o canto e a dança de um modo que era muitas vezes contraditório com o discurso realista da narrativa. Ao operar segundo um código de verosimilhança distinto do modelo de representação naturalista do cinema de Hollywood, o *integrated dance musical* assumiu uma diferenciação formal, que lhe permitiu maior liberdade para explorar subjetividades marginalizadas pelas convenções do cinema clássico de Hollywood (Langford, 2005: 93). Nas palavras de Barry Langford, o cinema musical integrado:

(...) emphasizes the expressive transformation of object world at the expense of conventionally understood forms of realism; and it's impossibility involves both the ostensibly spontaneous perfection of the expressive form, and the plasticity

---

<sup>48</sup> Nomeadamente: *The Gay Divorcee/A Alegre Divorciada* (1934), *Top Hat/Chapéu Alto* (1934), *Roberta* (1935), *Swing Time/Ritmo Louco* (1936), *Follow The Fleet /Sigam a Marinha* (1936), *Shall We Dance/Vamos Dançar?* (1937) e *Carefree/Quero Sonhar Contigo* (1938).

of a world (the places and people in it) that consents to be taken over for, or actually to participate in, such expressive transformations (Langford, 2005:90).

Ao contrário do *backstage musical* (ou *show musical*), e da esmagadora maioria das comédias musicais (não integradas) produzidas pelos estúdios de Hollywood, o *integrated dance musical* adotou algumas das mais inverosímeis convenções do teatro musical da Broadway, substituindo personagens que eram profissionais do mundo do espetáculo (ou aspirantes a tal), por personagens “comuns” sem qualquer ligação ao *showbiz*. Deste modo, em filmes como *Oklahoma* (1955), *The Pajama Game/Negócio de pijamas* (1957), *Damn Yankees!/Brincadeiras do Diabo* (1958), *West Side Story/Amor sem barreiras* (1961) e *My Fair Lady/Minha Linda Lady* (1964), protagonistas sem qualquer ligação ao mundo do espetáculo, substituem a fala pelo canto e o gesto pela dança, no decurso de atividades comuns, transformadas em verdadeiras coreografias<sup>49</sup> (Langford, 2005: 90), no que podemos considerar uma violação dos princípios de interpretação naturalista do cinema clássico, em qual os atores procuravam uma reprodução fiel do comportamento humano (Xavier, 2005: 41-42).

Em *The Pajama Game* (1957) de Stanley Donen, cuja ação decorre numa fábrica de pijamas, o conflito laboral que opõe a delegada sindical (Doris Day) ao novo administrador (John Raitt), e a atração romântica que nasce entre os dois, desenvolve-se através de números musicais como “Racing With the Clock” e “Hey There” em que personagens “comuns”, envolvidas em atividades comuns, exprimem os seus sentimentos através do canto, da dança ou do gesto coreografado. Por seu lado, em *My Fair Lady* (1964) de George Cukor, um professor de linguística interpretado por Rex Harrison, lamenta-se sobre os atropelos à língua materna em “Why Can’t The English?” e Audrey Hepburn, que representa uma pobre vendedora de flores em plena Inglaterra vitoriana, sonha com a vida confortável das classes altas no número musical “Wouldn’t It Be Lovely?”.

---

<sup>49</sup> O artifício e a inverosimilhança acentuavam-se, quando os atores destes filmes não possuíam talento musical e eram dobrados por cantores profissionais, como aconteceu com Natalie Wood e Audrey Hepburn, dobradas por Marnie Dixon em *West Side Story* e *My Fair Lady*, respetivamente.



Figura 5.78: *Em Damn Yankees!* de Stanley Donen, o treino desportivo deu lugar a uma coreografia musical.



Figura 5.79: *The Pajama Game* (1958)



Figura 5.80: *My Fair Lady* (1964)

Juntamente com os aclamados musicais da unidade de produção de Arthur Freed (na MGM)- obras como *The Pirate/O Pirata dos meus sonhos* (1948), *An American in Paris/Um Americano em Paris* (1951), *Singing in the Rain/Serenata à chuva* (1952), *It's Always Fair Weather/Dançando nas nuvens* (1955) e *Gigi* (1958), as décadas de 1950 e 1960, registaram uma forte aposta na adaptação de *shows* da Broadway, com os grandes estúdios a investirem avultadas somas em produções como *Annie Get your Gun/A Rainha do Circo* (1950), *Show Boat/O Barco das Ilusões* (1951), *Kiss Me Kate/Beija-me Catarina* (1953), *Guys and Dolls/Eles e Elas* (1955), *Oklahoma* (1955), *The King and I/O Rei e Eu* (1956), *Carousel/Carrocel* (1956), *South Pacific/A Sul do Pacífico* (1958), *Porgy and Bess* (1959), *West Side Story* (1961), *Billi Rose's Jumbo/A mais linda rapariga do mundo* (1962), *The Music Man/O Alegre Forasteiro* (1962), *My Fair Lady* (1964), *The Sound of Music/Música no Coração* (1965) e *Camelot* (1967).



Figura 5.81: *Anchors Aweigh* (1945) de George Sidney      Figura 5.82: *Royal Wedding* (1948) de Stanley Donen

Para Rick Altman, o ciclo de adaptações de *shows* da Broadway que dominou o cinema musical no pós-guerra, representou um sintoma da crise do *studio system*, uma vez que através destes filmes Hollywood procurou revalorizar este género cinematográfico, subordinando-o a uma forma de arte mais prestigiada (Altman, 1987: 251). Esta necessidade de renovação e experimentação formal, tão característica do maneirismo, assumiu a sua maior expressão no trabalho de Vincente Minnelli e Stanley Donen<sup>50</sup>, cineastas que exploraram os limites do género, fazendo uso da técnica e dos vastos recursos dos grandes estúdios na criação de um conjunto de musicais profundamente estilizados, em que a principal motivação parece ter residido nos diversos *tours de force* com que estes cineastas demonstraram um virtuoso domínio da técnica cinematográfica.

Vincente Minnelli foi talvez o cineasta que mais contribuiu para a renovação formal do cinema musical de Hollywood no pós-guerra. Em filmes como *Meet me in St. Louis/Não Há Como a Nossa Casa* (1944), *Yolanda and the Thief/Yolanda e o Vigarista* (1945), *The Pirate* (1948), *An American in Paris* (1951), *The Band Wagon/A Roda da Fortuna* (1953), *Brigadoon* (1954) e *Gigi* (1958), o realizador revelou-se um grande *metteur en scène*, cuja obra tem como tema recorrente a inadaptação do indivíduo ao seu cenário, problema que os personagens resolvem através da hipertrofia do *décor*, numa resolução expressionista dos conflitos interiores que define a abordagem maneirista do cineasta a toda a sua obra (Bihn in Campan et Menegaldo, 2003: 101). Assim, o típico protagonista “minnelliano” é alguém que persegue um sonho mas revela

<sup>50</sup> Aos quais poderemos juntar o contributo de George Cukor, Joshua Logan, Rouben Mamoulian, George Sidney e Charles Walters.

também uma necessidade de se esconder das dificuldades e desilusões do mundo real, procurando refúgio num mundo artificial criado por si próprio e “based on a meticulous re-creation of details derived from an observation of the real but given a highly subjective and aestheticized reworking” (McElhaney, 2009: 8).

A dimensão onírica dos musicais assinados por Vincente Minnelli permitiu a introdução de diversas sequências de sonho, através das quais o cineasta explorou as possibilidades do cine-ballet, seguindo as concepções de coreógrafos russos como Mikhail Fokine e George Balanchine, cujo trabalho propunha uma rutura com o modelo de representação teatral do séc. XIX, tendo exercido uma enorme influência no teatro musical da Broadway durante as décadas de 1930 e 1940 (Genné in McElhaney, 2009: 230-31).



Figura 5.83 e Figura 5.84: Sonhar acordado, em *An American in Paris* (1951)

Amigo de Balanchine, com quem colaborou em Nova Iorque na criação dos ballets de *Ziegfeld Follies of 1936*, Minnelli aproveitou os vastos recursos da MGM, e a relativa liberdade criativa que a unidade de Arthur Freed lhe oferecia, para introduzir uma nova concepção da dança e da sua função narrativa no cinema de Hollywood, constituindo os *dream ballets* de filmes como *Yolanda and the Thief*<sup>51</sup>, *The Pirate*, *An American in Paris*, *The Band Wagon* e *Brigadoon*, a expressão máxima de um trabalho de experimentação formal com o qual o cineasta procurou estabelecer uma relação direta entre o cinema de Hollywood e correntes artísticas de *avant-garde* (Genné, in McElhaney, 2009: 231-36), o que por vezes viria a traduzir-se num excesso estilístico

---

<sup>51</sup> O realizador considerava que, em *Yolanda and the thief*, havia concebido o primeiro ballet surrealista do cinema de Hollywood (Griffin, 2010:100).

que, aliado à sua forte componente fantasiosa, pode ajudar a explicar o fracasso comercial da maioria destes filmes (Griffin, 2010: 100-101).



Figura 5.85: *Yolanda and the Thief* (1945)



Figura 5.86: *An American in Paris* (1951)



Figuras 5. 87 e Figura 5.88: Efeito pintado e plano *tableaux* em *An American in Paris* (1951)

Não surpreende, portanto, que o estilo assumidamente artificial dos musicais realizados por Minnelli revele características pictóricas, patentes no gosto do cineasta pela criação do plano *tableaux* (figura 5.87) ou na obtenção do efeito pintado (figura 5.88), que levaram Jean Domarchi a descrever Minnelli como um cineasta que assumiu nos seus filmes o passado da pintura, considerando-o o fundador de um novo maneirismo, consciente das suas possibilidades com a elegância e a delicadeza de um Paris Borbone ou de um Pontormo (Domarchi, *in* Bénard da Costa, 1987b: 23).

Para melhor compreender a natureza maneirista do *integrated dance musical*, e em particular da obra de Vincente Minnelli e Stanley Donen<sup>52</sup>, importa igualmente analisar a produção coeva no cinema musical de Hollywood deste período, em particular obras como *Young Man with a Horn/Duas mulheres, dois destinos* (1951), *The Helen Morgan Story/O Pecado de ter nascido* (1956), *The Joker is Wild* (1957), *Jailhouse Rock* (1957), *King Creole* (1958), *The Gene Krupa Story* (1960) ou *A Man Called Adam* (1966), que seguiam a tradição do *backstage musical* (musicalmente não integrado), e cujo estilo naturalista contrastava com as ambições artísticas e o elevado grau de estilização que distingue o *integrated dance musical*.

Apesar do importante trabalho que desenvolveram em géneros como o melodrama e a comédia romântica, foi no cinema musical que a sensibilidade maneirista de Vincente Minnelli e Stanley Donen encontrou o seu veículo máximo de expressão, permitindo a estes cineastas desenvolver arriscadas apostas formais, através de uma *mise-en-scène* essencialmente subjetiva, que se caracteriza pela proliferação do *décor* e o tratamento expressivo da cor e da luz, os vertiginosos movimentos de câmara e o artifício da própria representação, num conjunto de filmes em que o enorme virtuosismo dos cineastas e seus principais colaboradores existe para ser admirado por um público “erudito” apreciador e conhecedor do género e das suas distintas variantes formais.

### **Conclusão:**

Inerentemente maneirista (Bihn em Campan e Menegaldo, 2003: 100), o cinema musical foi, no contexto do sistema dos estúdios, o género que mais claramente aderiu ao conceito de arte pela arte, exibindo o artifício da *mise-en-scène* e investindo em virtuosos exercícios de estilo, que subvertiam a “transparência” e o naturalismo do cinema clássico, estilizando o real ao ponto de converter o género numa reflexão sobre os limites da verosimilhança narrativa (Losilla, 2012:83).

Entre os diversos elementos que contribuíram para o artifício do *integrated dance musical*, destaca-se o tratamento estilizado do gesto, em particular nos números musicais em que os protagonistas adotavam uma postura artificial e totalmente idealizada, num processo de estilização algo similar ao alongamento da figura humana e

---

<sup>52</sup> Sem esquecer nunca o importante contributo artístico dos dançarinos/coreógrafos Gene Kelly, Fred Astaire, Michael Kidd, Hermes Pan e Bob Fosse, para estes filmes.

às elaboradas poses (de uma graciosidade impossível), que distinguem o trabalho de pintores maneiristas como Parmigiano.

#### **5.4) A “maneira” ou o maneirismo enquanto imitação: Andrew V. McLaglen e o caso *Shenandoah/O Vale da Honra* (1965)<sup>53</sup>.**

Segundo Friedländer, o maneirismo histórico pode dividir-se em dois períodos: uma primeira fase (1520-1550), em que se verificou a eclosão de um maneirismo anticlássico, correspondente ao trabalho de artistas como Pontormo, Rosso Fiorentino e Parmigiano e um segundo período, desprovido de grandes vultos artísticos, que compreende toda a segunda metade do séc. XVI e corresponde a um maneirismo da maneira ou “amaneirado” (em oposição a um estilo original). Para Friedlander, o maneirismo “amaneirado” é superficial e decorativo, uma repetição de fórmulas conhecidas (com vista à obtenção de efeitos fáceis), uma imitação consciente (a imitação é sempre um exercício de virtuosismo) e não uma manifestação espontânea e criativa, que emana do autor (Friedländer citado por Roger *in* Campan et Menegaldo, 2003: 12-14).

À semelhança das academias do séc. XVI, onde se procurou “reduzir a arte a um sistema transmissível de regras, encorajando o estudo e a imitação dos grandes mestres” (Humfrey, 2002: 134), também (nos estúdios de Hollywood) uma nova geração de realizadores (do pós-guerra) foi incentivada a imitar a obra de mestres como Walsh, Ford, Wellman, Hawks e McCarey. É neste sentido que devemos analisar o trabalho de Mark Robson, Charles Marquis Warren, John Rich, Boris Sagal, Jerry Thorpe e Andrew V. McLaglen, realizadores que, em plena desintegração do sistema dos estúdios, tentaram preservar a tradição clássica dos géneros, em filmes como: *Roustabout/Romance no Luna Park* (1964), de John Rich e *Girl Happy/Louco por Garotas* (1965), de Boris Sagal (que seguiam as fórmulas da comédia musical, desenvolvida na Paramount durante a década de 1930 para o popular Bing Crosby<sup>54</sup>), *thrillers* de suspense como *The Prize/O Prémio* (1963), de Mark Robson e *Charade/Charada* (1963), de Stanley Donen, claramente inspirados pelos célebres

---

<sup>53</sup> Este subcapítulo foi (parcialmente) publicado na revista *Ámbitos*, nº 28 (2012), com o título *Andrew V. McLaglen y la tradición del western de Hollywood*.

<sup>54</sup> Filmes como *Waikiki Wedding/Hawai, paraíso dos meus sonhos* (1937) e *Paris Honeymoon* (1939), que estabeleceram a matriz das comédias musicais protagonizadas por Elvis Presley, na década de 1960.

*thrillers* Hitchcockianos (em particular *Notorious/Difamação* e *North by Northwest/Intriga Internacional*) ou *westerns* como *Hellgate* (1952), de Charles Marquis Warren (uma variação sobre o clássico *The Prisoner of Shark Island/O Prisioneiro da Ilha dos Tubarões* (1936), de John Ford) e *Day of the Evil Gun/A Pistola do Mal*, de Jerry Thorpe<sup>55</sup>, uma reelaboração do célebre *The Searchers/A Desaparecida* (1956), de Ford, onde é possível detetar uma atenção ao pormenor barroco, típica do maneirismo.

Na verdade, na senda de vários artistas do séc. XVI, a geração de realizadores da década de 1950 procurou (na obra dos mestres do período clássico) um repertório de formas e temas que reduziu ao estado de fórmulas (Carrassat e Marcadé, 2001:22), num claro contraste com a originalidade criativa evidenciada por algumas obras de influência “modernista” que (em meados da década de 60) transformaram o cinema de Hollywood<sup>56</sup> e cujo profundo impacto acabaria por ditar o abandono de um conjunto de soluções maneiristas (que já não faziam sentido, numa sociedade em que a maioria dos espetadores não se revia no modelo narrativo, formal e ideológico que esses realizadores procuravam preservar).

### **Andrew V. McLaglen e a tradição do cinema clássico de Hollywood**

Um dos realizadores da geração dos anos 50 cuja obra deve ser interpretada no contexto deste maneirismo da “maneira” (ou amaneirado) é Andrew V. McLaglen, o filho do ator inglês Victor McLaglen, que protagonizou clássicos como *What Price Glory?/O Preço da Glória* (1926), de Raoul Walsh e *The Lost Patrol/A Patrulha Perdida* (1934), *The Informer/O Denunciante* (1935), *She Wore a Yellow Ribbon/Os Dominadores* (1948) e *The Quiet Man/O Homem Tranquilo* (1951), realizados por John Ford.

---

<sup>55</sup> Filho do veterano realizador Richard Thorpe, Jerry Thorpe cresceu nos estúdios de Hollywood e iniciou a carreira em meados da década de 1950, em séries televisivas. O filme *Day of the Evil Gun/A pistola do mal* (incursão no *western*) foi a sua segunda longa-metragem, tendo sido realizada no mesmo ano em que o seu pai se despedia do cinema com o *western* *The Last Challenge/O último desafio* (1967), sendo ambos protagonizados por um dos últimos *cowboys* clássicos do grande ecrã: o veterano Glenn Ford.

<sup>56</sup> Filmes como *Lilith/Lilith e o Destino* (1964), *Mickey One* (1965), *The Graduate/A Primeira Noite* (1966) *Cool-Hand Luke/OPpresidiário* (1967) *Bonnie and Clyde* (1967) e *The Dirty Dozen/Doze Indomáveis Patifes* (1967), que estiveram na origem da chamada *New Hollywood*.

McLaglen cresceu durante a era dourada de Hollywood e teve a oportunidade de assistir às filmagens de alguns dos filmes protagonizados pelo seu pai, o que terá despertado o interesse do jovem pela indústria do cinema. Terminada a II Guerra Mundial, McLaglen começou a trabalhar como assistente de realização, em filmes de série B, nos estúdios da Republic Pictures e (alguns anos mais tarde) nas produções da Wayne-Fellows, a produtora fundada por John Wayne, em 1951. Por isso, os anos de 1945 a 1955 constituíram um importante período formativo, durante o qual o futuro realizador colaborou com figuras incontornáveis do cinema clássico de Hollywood, como Allan Dwan - em *Sands of Iwo Jima/O Inferno de Iwo Jima* (1949), John Ford - em *The Quiet Man/O Homem Tranquilo* (1951), John Farrow - em *Plunder of the Sun/O Tesouro do Templo* (1953) e *Hondo* (1953), Budd Boetticher - em *The Bullfighter and the Lady/Homens na arena* (1951) e *Seven Men from Now* (1956) e William A. Wellman - em *Island in the Sky/Inferno branco* (1953), *The High and the Mighty/Alto e Poderoso* (1954), *Track of the Cat/O Rasto da Pantera* (1954) e *Blood Alley/Aldeia em Fuga* (1955).

Em meados da década de 50, John Wayne ofereceu a McLaglen a oportunidade de se estreiar como realizador, em três filmes de baixo orçamento produzidos pela Wayne-Fellows<sup>57</sup>. No entanto, as dificuldades que os estúdios de Hollywood enfrentavam no final dos anos 50 obrigaram o realizador a optar por uma carreira televisiva, especializando-se em séries do género *western*, como *Have Gun - Will Travel* (1957-1963), *Gunsmoke* (1956-1965) e *Rawhide* (1959-1962).

À semelhança dos grandes realizadores do período clássico que aprenderam o seu “ofício” em *westerns* de baixo orçamento (a maioria dos quais não ultrapassava uma hora de duração), a geração de Andrew V. McLaglen encontrou nos *westerns* televisivos a oportunidade ideal para aprender o idioma e as formas de um género que continuaria a desenvolver no cinema, permitindo-lhes desenvolver métodos de trabalho que garantiam a qualidade técnica e cumpriam as obrigações impostas pelos produtores (que exigiam ao seus realizadores um episódio de 50 minutos por cada seis dias de filmagens). Segundo McLaglen:

Well, by the time I was directing Duke and Jimmy, I had done 200-plus TV pictures. And, you know, there's one thing about doing television: you're taught

---

<sup>57</sup> *Man in the Vault* (1956), *Gun the Man Down* (1957) e *The Abductors* (1957).

to, without sacrificing anything in the way of production values, to keep things on time and move forward. You find yourself doing things on budget, on schedule, no problems (...). You either get it done or they find someone else (Dixon, 2009).

O sucesso dos *westerns* televisivos em que trabalhou (durante quase uma década) levariam John Wayne a convidar McLaglen para realizar *McLintock!/McIntock, o magnífico* (1963) - um *western* cómico inspirado no célebre *The Quiet Man* (1951), no qual McLaglen trabalhou como assistente de realização - e em *Donovan's Reef/A Taberna do Irlandês* (1963) - a derradeira colaboração da dupla Ford-Wayne, reunindo pela quarta vez John Wayne e Maureen O'Hara, num filme que retomava as turbulentas (mas apaixonadas) relações que os dois atores haviam protagonizado em *Rio Grande* (1950), *The Quiet Man* (1951) e *The Wings of Eagles/A águia voa ao sol* (1957). Tal como sucedia em *Rio Grande* (1950), em *McLintock!*, Wayne e O'Hara interpretam um casal desavindo que se reaproxima após anos de separação, graças à sua filha (em *Rio Grande*, era o filho). Cenas como a monumental zaragata, que acaba com dezenas de personagens num fosso de lama, remetem diretamente para as cenas de pancadaria amigável entre Wayne e Lee Marvin, em *Donovan's Reef*, ou entre John Wayne e Barry Kelley, em *The Wings of Eagles*, sendo a reconciliação do casal (feita através do “espancamento” amoroso) uma clara citação do final de *Donovan's Reef*.

Mas o que distingue claramente *McLintock!* das obras em que se inspirou é o peso excessivo que estas cenas assumem na narrativa. Na verdade, todo o filme parece construído como um pretexto para estes dois episódios (que constituem versões alargadas das cenas realizadas por Ford). Deste modo, os seis minutos de duração da homérica cena de pancadaria, no fosso de lama (e a publicidade que gerou) revelam uma das características da arte maneirista: um interesse quase obsessivo pela reelaboração do pormenor de um trabalho original, que se transforma no motivo central de uma segunda obra.



Figura 5.89: *McLintock!*



Figura 5.90: *The Quiet Man*

O êxito de *McLintock!* permitiu que McLaglen retomasse a sua carreira cinematográfica, desenvolvendo (nos anos seguintes) frutuosas parcerias com alguns dos antigos colaboradores de John Ford, facto que terá sido decisivo para que, no primeiro ensaio crítico dedicado ao trabalho do realizador, Michael Burrows tivesse considerado McLaglen como o grande continuador da obra do velho mestre (Burrows *in* Armstrong, 2011: 37).

Em *The Undeclared/Nunca Foram Vencidos* (1969) e *Chisum/Chisum, o Senhor do Oeste* (1970), McLaglen retomou a colaboração com John Wayne, em dois filmes que revisitavam o universo narrativo de Ford e Hawks (os dois grandes mestres do ator), nomeadamente a Guerra Civil e a formação de uma comunidade em busca da “terra prometida”, em *The Undeclared* (que estabelece uma ligação com *Wagon Master/A Caravana Perdida* e *The Horse Soldiers/Os Cavaleiros*, de Ford) e *Chisum*, baseado num episódio histórico (o conflito de Lincoln County) que retoma um tema central da obra de Hawks: as relações entre os elementos de um grupo de profissionais (de diferentes idades) liderados por um líder carismático, neste caso o criador de gado John Chisum, numa versão envelhecida do Tom Dunson, de *Red River/O Rio Vermelho* (1948) e do xerife John T. Chance, de *Rio Bravo* (1958).

*The Undeclared* e *Chisum* evocam, de modo consciente, a tradição clássica do *western*, através: da presença de veteranos como Bruce Cabot, Ben Johnson, John Agar e Hank Worden, em papéis secundários, do trabalho de fotografia de William Clothier (um veterano que colaborou frequentemente com John Ford e William Wellman), da banda sonora da autoria de Dominic Frontiere<sup>58</sup>, e, até, da utilização de pinturas evocativas do

---

<sup>58</sup> Seguindo o estilo sinfónico característico do cinema clássico de Hollywood e do trabalho de compositores como Victor Young ou Dimitri Tiomkin.

Oeste, nos *opening titles* (genérico inicial de introdução ao filme), lembrando filmes como *How The West Was Won* (1962) e *El Dorado* (1966), no que constitui um reconhecimento da influência exercida pela arte *western* e, em particular, por artistas como Frederic Remington e Charles Russell, na obra de realizadores como Ford, Walsh, Hawks e Sturges<sup>59</sup>.



Figura 5.91 e Figura 5.92: *Opening titles* e cena de abertura de *Chisum* (1970)

### ***Shenandoah/O Vale da Honra* (1965)**

À semelhança de John Wayne, o veterano James Stewart influenciou, profundamente, a carreira de McLaglen, ao estabelecer uma frutuosa colaboração com o realizador, em quatro filmes: *Shenandoah/O Vale da Honra* (1965), *The Rare Breed/Rancho Bravo* (1966), *Bandolero!* (1968) e *Fools' Parade/3 Homens em fuga* (1971). O primeiro destes, um drama familiar sobre a guerra civil norte-americana, revela uma profunda ligação com o cânone fordiano e permite fazer uma leitura maneirista daquele que foi um dos últimos êxitos da carreira de James Stewart (Dewey, 1998: 435).

A ação de *Shenandoah* decorre nos últimos meses da guerra civil e tem como protagonista Charlie Anderson (interpretado por James Stewart), um agricultor viúvo (do estado da Virgínia) que vive na sua quinta com seis filhos, uma filha e uma nora. Anderson é um crítico da escravatura. Para além disso, recusa-se a participar num conflito que tem como objetivo principal defender um modelo económico e social por

---

<sup>59</sup> *Chisum* (1970) apresenta um genérico concebido com base em pinturas de Russ Vickers (1923-1997), um dos mais destacados artistas de estilo *western*, da nova geração.

ele considerado imoral. No entanto, quando o filho mais novo é confundido com um soldado do exército confederado e levado pelas tropas unionistas (para um campo de prisioneiros de guerra), Charlie e os filhos mais velhos partem em busca do jovem tornado cativo, numa luta contra o tempo, pois a fome, os maus-tratos e as doenças reduzem, dramaticamente, a esperança de vida dos soldados prisioneiros.

Goradas as diversas tentativas para localizar o filho mais novo, Anderson decide regressar a casa mas, no caminho de volta, a tragédia abate-se (de novo) sobre a sua família, quando o filho mais velho morre alvejado por um soldado adolescente, encarregado de vigiar uma estrada por onde Anderson passava. Ao chegar a casa, o patriarca é confrontado com uma nova tragédia: o filho (interpretado por Patrick Wayne<sup>60</sup>) e a nora, que haviam ficado a cuidar do rancho, tinham sido assassinados por desertores em fuga. Devastado, Anderson encontra consolo no neto recém-nascido e na esperança de que talvez Andrew tenha conseguido sobreviver e, com o final da guerra, possa regressar a casa, o que acaba por acontecer, permitindo que, na melhor tradição clássica, *Shenandoah* ofereça aos espetadores um final emocionalmente compensador.

Mais do que uma mera influência temática e formal, *Shenandoah* foi desenvolvido numa relação direta com a obra de John Ford, a começar por James Stewart, protagonista dos últimos *westerns* realizados por John Ford: *Two Rode Together/Terra Bruta* (1961), *The Man who Shot Liberty Valance/O Homem que Matou Liberty Valance* (1962) e *Cheyenne Autumn/O Grande Combate* (1964). Construído em torno do tema da família e do seu papel na comunidade, o argumento de *Shenandoah* adota uma certa visão fordiana das relações familiares, que aponta diretamente para filmes como *The Grapes of Wrath/As Vinhas da Ira*, *How Green Was My Valley/O Vale era Verde* e *The Searchers/A Desaparecida*, sendo o patriarca interpretado por Stewart um compósito das personagens representadas por John Wayne em *She Wore a Yellow Ribbon/Os dominadores* e Donald Crisp em *How Green Was My Valley*. À semelhança do John Wayne de *She Wore a Yellow Ribbon*, o patriarca de *Shenandoah* é um viúvo que tem por hábito conversar com a mulher junto da campa desta, sempre cuidadosamente tratada. Estas conversas com os mortos eram recorrentes no cinema de Ford, surgindo em obras tão marcantes como *Young Mr. Lincoln/A Grande Esperança*, *My Darling Clementine/A Paixão dos Fortes* e *She Wore a Yellow Ribbon*, nas quais a

---

<sup>60</sup> Filho de John Wayne, Patrick havia participado em filmes como *Mr. Roberts* (1955), *The Searchers* (1956), *The Alamo* (1960), *The Comancheros* (1961), *McLintock!* (1963) e *Cheyenne Autumn* (1964).

memória dos familiares desaparecidos influenciava o comportamento dos protagonistas. Do mesmo modo, em *Shenandoah*, a família mantém o lugar da matriarca à mesa do jantar (como se ela ainda vivesse) e o viúvo faz questão de levar toda a família à missa dominical, para cumprir o último desejo da mulher falecida.



Figura 5.93: Charlie Anderson conversa com a mulher, em *Shenandoah* (1965)



Figura 5.94: *She Wore a Yellow Ribbon*



Figura 5.95: *My Darling Clementine*

Com a obra de Ford, *Shenandoah* partilha, também, o tema da guerra civil - presente em filmes como *The Prisoner of Shark Island* (1936), *The Horse Soldiers* (1959) e *How The West Was Won* (1962) - e a tentativa de resgate do filho mais novo da família Anderson apresenta um claro paralelismo com jornada levada a cabo por John Wayne para encontrar a sobrinha, em *The Searchers* (1956).

Apesar do forte teor dramático de *Shenandoah*, McLaglen e o argumentista James Lee Barrett aliviaram a tensão dramática, seguindo marcas de estilo fordianas: a introdução de notas humorísticas, como a cena em que o jovem Andrew brinca com a linha de pesca (perturbando a concentração do pastor durante a missa dominical) ou a obrigatória cena de pancadaria cômica (neste caso, entre a família Anderson e os representantes do governo, que pretendem comprar os seus cavalos por um preço irrisório). Curiosamente, as duas cenas em que Stewart conversa com o noivo da filha, dissertando sobre as dificuldades da vida conjugal e as particularidades da personalidade feminina, remetem para os bem-humorados diálogos de Will Rogers, em filmes como *Judge Priest/O Juiz Priest* (1934) e *Steamboat Round the Bend* (1935), obras em que Ford revelava uma profunda empatia pela cultura sulista e um gosto evidente pelo pormenor picaresco. Tipicamente fordiano<sup>61</sup> é, sem dúvida, o episódio da vaca que entra no campo de batalha, momentos antes do início do confronto entre Confederados e Ianques, originando o seguinte dialogo entre o capitão das tropas sulistas e o seu tenente:

Capitão: Lieutenant, is that a confederate cow or a union cow?

Tenente: That must be a Union cow, Sir.

Capitão: Are Union cows tasty?

Tenente: Quite tasty, Sir.

Capitão: Then take her prisoner!



Figura 5.96 e Figura 5.97: *Shenandoah* (1965)

<sup>61</sup> Episódios algo semelhantes ocorrem em filmes como *She Wore a Yellow Ribbon*, *Wagon Master* e *The Long Gray Line*.

No entanto, a principal referência fordiana em *Shenandoah* vem do aclamado drama familiar *How Green Was My Valley*. Em ambos os filmes, as cenas do jantar de família assumem um valor ritual de comunhão mas assinalam, também, o momento em que o primogénito contesta, abertamente, a opinião política do patriarca (no filme de Ford, é a recusa em fazer uma greve de protesto contra a diminuição dos salários e, em *Shenandoah*, a recusa em apoiar o esforço de guerra do estado da Virgínia). Se Donald Crisp recusa aderir à greve (apesar das pressões familiar e da comunidade), por lealdade para com os patrões que, durante anos, garantiram um modo de vida à sua família, James Stewart recusa apoiar uma guerra, por patriotismo ou lealdade à terra onde nasceu, mantendo-se fiel a um princípio universal (o direito à liberdade e a recusa de um modelo socioeconómico baseado na escravatura). Assim, em ambos os filmes os protagonistas enfrentavam um dilema filosófico-moral, que não só definiu tematicamente estas obras como, também, as aproximou de alguma literatura maneirista (Aguiar e Silva, 1996: 477-478).



Figura 5.98 e Figura 5.99: *How Green Was My Valley* (1941)



Figura 5.100: *Shenandoah* (1965)

Igualmente fordiana é a banda sonora que, à semelhança de filmes como *Rio Grande* (1950) e *Wagon Master* (1950), é quase inteiramente composta por temas *folk* e hinos religiosos, como a canção que deu título ao filme, um verdadeiro *leitmotiv* musical. A esta, juntou McLaglen composições como *The Battle Hymn of the Republic* e os temas sagrados *A Mighty Fortress is Our God* e *Praise God From Whom all Blessings Flow*, servindo este último para sublinhar a dimensão religiosa do reencontro entre o jovem Andrew e a sua família, durante a missa de domingo. Assim, tal como Ford, McLaglen utilizou a banda sonora não só para acentuar o valor emocional de algumas cenas mas, também, para estimular o espetador a estabelecer associações com um contexto histórico-cultural específico, veiculando o conteúdo ideológico do seu filme (Kalinak, in Studlar and Bernstein, 2001: 170-176).

Contemporâneos dos euro-*westerns* de Sérgio Leone, Damiano Damiani e Sergio Corbucci e do *western* revisionista americano de Sam Peckinpah, George Roy Hill, Elliot Silverstein e Arthur Penn, os *westerns* em que McLaglen trabalhou com John Wayne e James Stewart revelavam um conservadorismo narrativo e formal que resultou numa desvalorização destes filmes, por parte da crítica. Dada a sua “formação clássica” e a passagem pelos *westerns* televisivos, McLaglen tem sido responsabilizado pelo conservadorismo destes filmes. No entanto, uma análise da sua filmografia sugere que este “classicismo tardio” se deveu, em larga medida, à influência exercida por James Stewart e pelo ator-produtor John Wayne<sup>62</sup>, que contrataram McLaglen para que realizasse obras com referência direta nos *westerns* clássicos por eles protagonizados, no passado.

Se, de um ponto de vista temático (e mesmo ideológico), filmes como *McLintock!*, *Shenandoah*, *The Undefeated* e *Chisum*, citam o universo cinematográfico de Ford e Hawks, também é verdade que revelam uma progressiva complexificação formal. Na verdade, perfeitamente consciente da tradição que estes filmes procuravam preservar, McLaglen não deixaria de adotar soluções técnico-formais comprometedoras da transparência clássica, nomeadamente: a utilização da grua e do *zoom*, com as quais procurou evidenciar o seu virtuosismo e introduzir algumas mudanças relativamente ao

---

<sup>62</sup> John Wayne produziu filmes como *The Undefeated* e *Chisum*, através da sua companhia, a Batjac (administrada pelo seu filho Michael Wayne), que tinha acordos de financiamento e distribuição com a Fox e a Warner Bros.

modelo formal da obra original. Deste modo, onde Ford utilizava um plano médio, McLaglen introduzia (por vezes) um plano geral, obtido através da grua; onde Hawks utilizaria a *découpage* clássica, McLaglen adota os movimentos de câmara e o *zoom*, recurso que permitia uma alternativa ao *tracking* e à *découpage* clássica mas que assumia características autorreflexivas pois, além de permitir ao realizador conduzir o olhar do espetador, evidenciava o seu trabalho na construção do texto fílmico (Cook, 2000: 362).



Figura 5.101: *Young Mr. Lincoln* (1939)



Figura 5. 102: *Shenandoah* (1965)

Após a realização de *Chisum* (1970), McLaglen estabeleceu uma pareceria com o argumentista James Lee Barrett e apostou na produção dos seus próprios filmes, conquistando (deste modo) um grau considerável de independência criativa. Importa, por isso, estabelecer uma comparação entre filmes como *Shenandoah*, *The Undefeated*, *Chisum* e os *westerns* realizados e coproduzidos por Andrew V. McLaglen fora do ciclo Wayne-Stewart.

Em *One More Train to Rob/O Parceiro do Diabo* (1971), *Something Big/Golpe de Mestre* (1971) e *The Last Hard Men/A Lei do Ódio* (1976) - a trilogia de *westerns* que McLaglen assinou fora do ciclo Batjac, durante os anos setenta - verifica-se um afastamento temático e formal, em relação ao *western* clássico, numa clara aproximação a *westerns* revisionistas como *The Wild Bunch/A Quadrilha Selvagem* (1969) e *Butch Cassidy and the Sundance Kid/Dois Homens e Um Destino* (1969), traduzida (em particular) no tom irónico e algo pessimista destes filmes, cujos argumentos violam a tradição clássica do género, através da subversão dos seus códigos narrativos e morais,

trocando o idealismo do *cowboy* clássico pela ironia e o cinismo de anti-heróis movidos pela ganância, que não hesitam em recorrer à violência para ganhar proveito financeiro.



Figura 5.103 e Figura 5.104: *The Last Hard Men* (1976)

Com efeito, nos seus *westerns* finais, o realizador substitui o universo mítico e idealizado do *western* clássico (com a sua representação simbólica dos conflitos) por uma narrativa dominada pela violência e pela ganância, em que a dimensão moral dos protagonistas é questionada pela observação dos seus atos. A influência de Sam Peckinpah é particularmente evidente em *The Last Hard Men* (1976), um *western* crepuscular, protagonizado por Charlton Heston e James Coburn, atores que haviam trabalhado com o realizador em *Major Dundee* (1965) e *Pat Garrett and Billy the Kid/Duelo na poeira* (1973), respetivamente. O filme assume uma rutura definitiva com o *western* clássico e recorre a mecanismos formais como o *zoom*, o *slow motion* e a montagem expressiva, de modo a maximizar o impacto da violência sobre o espetador. A cena da violação (em *slow motion*) constitui, assim, o exemplo paradigmático de uma tendência modernista<sup>63</sup>, tornada possível pelo abandono do código de produção, no final dos anos sessenta, e assinala a dissolução definitiva da “transparência” clássica.

## Conclusão

Para Claude Dubois, todo o maneirismo deriva de um mimetismo (Dubois, *in* Silva, 2008:47). Nesse sentido, os *westerns* realizados por Andrew V. McLaglen constituem

---

<sup>63</sup> Recursos formais popularizados nos anos sessenta por uma nova geração de realizadores, entre os quais John Frankenheimer, Sam Peckinpah, e Arthur Penn, influenciados pela *nouvelle vague* europeia.

um interessante caso estudo, que nos permite compreender algumas das soluções maneiristas adotadas num género que, durante a década de sessenta, viveu um momento de viragem (entre o auge do classicismo e a consciência de que as suas formas se haviam esgotado).

Partindo da íntima relação que filmes como *McLintock!*, *Shenandoah*, *The Undefeated* e *Chisum* estabeleceram com as obras canónicas de Ford e Hawks, é legítimo que posicionemos estes filmes no âmbito de um maneirismo hollywoodiano, nascido de uma tentativa consciente de preservar a herança narrativa e formal do *western* clássico. Tal como os últimos filmes de Hawks<sup>64</sup>, os westerns de McLaglen são, mais do que obras de ficção, representações da ficção enquanto tal (Bénard da Costa, 1990: 10), caracterizando-se, como muitas obras maneiristas, pela imitação e simultânea distorção dos modelos clássicos (Hauser, 2003: 370), através da adoção de procedimentos estilísticos cujo virtuosismo revelava “(...) La desconfianza hacia el relato y la afirmación del acto de escritura como afirmación de esa desconfianza” (Requena, 2007: 5). Assim, é precisamente pela reverência que demonstrou para com o passado histórico do *western* de Hollywood (em cuja tradição se formou) e, simultaneamente, pela impossibilidade de preservar o seu modelo narrativo e formal (num período de profundas transformações socioculturais) que podemos considerar Andrew V. McLaglen, como um dos vários cineastas maneiristas do cinema de Hollywood da década de 1960.



Figura 5.105: *Chisum* (1970)

---

<sup>64</sup> *El Dorado* (1966) e *Rio Lobo* (1970).



## **CAPÍTULO 6**

### **A técnica influencia a estética: técnica e aparato tecnológico, no maneirismo de Hollywood**



Ao longo dos anos, foram vários os autores que se debruçaram sobre a visibilidade do aparato tecnológico (na constituição de um espetáculo) e sobre a técnica cinematográfica e a sua conversão num importante elemento ficcional, narrativo e pulsional da representação fílmica (Grilo, 1997: 245). Entre os trabalhos teóricos que abordaram as questões da técnica e tecnologia, no campo das artes, destaca-se um artigo de Robert Klein (“A arte e a atenção à técnica”), em que o autor avança com uma definição não histórica de maneirismo, que estabelece uma relação entre a arte e a técnica. Para Klein, o maneirismo constitui uma “objetivação da maneira”, em que o artista faz com que a atenção seja desviada do tema de uma obra para a sua técnica e para o modo como o efeito é alcançado (Klein, 1998, 369-377).

Partindo da definição proposta por Robert Klein, é possível definir o maneirismo como uma postura estética que se manifesta quando um artista investe na técnica e nos seus “suportes”, tendo em vista a obtenção de um prazer estético (do artista e para o espectador) através do uso singular que faz da técnica inerente à sua arte, pelo que o virtuosismo representa um elemento constitutivo do maneirismo (Bouilly, *in* Campan et Menegaldo, 2003: 238).

A proposta teórica de Klein assume uma particular importância na análise do cinema de Hollywood do pós-guerra, período em que, segundo David Bordwell, se verificou uma tendência narcisista para a exploração do virtuosismo técnico, numa retórica de afirmação da tecnologia, em que a espetacularidade consistia em levar o espectador a apreciar o artifício presenciado (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 21).

### **6.1) Os movimentos de câmara: Alfred Hitchcock e o caso *Rope/A Corda* (1948)**

No contexto histórico do sistema de produção dos estúdios, a *découpage* clássica não só funcionava como vetor estruturante de um modelo fílmico de produção industrial como, também, permitia que os produtores exercessem um maior controlo criativo sobre a forma e o conteúdo dos filmes produzidos pelos estúdios norte-americanos. Foi, precisamente, por dificultar a montagem e (logo) o controlo que os produtores exerciam sobre a obra filmada que a utilização do plano longo, do plano-sequência e da profundidade de campo foi desencorajada pelos grandes estúdios. A obra norte-

americana de Jean Renoir constitui, neste sentido, um interessante caso de estudo. Refugiado nos EUA, após a ocupação nazi do seu país, o realizador francês assinou contrato com a Fox, de Darryl Zanuck, para a realização do filme *Swamp Water/Águas sombrias* (1941) mas, nas palavras do cineasta: “Rapidamente percebi que a Fox não esperava que eu lhe trouxesse os meus métodos pessoais mas que me adaptasse aos métodos de Hollywood” (Bénard da Costa *in* Rodrigues, 2005: 114- 118).

Aclamado por obras como *La Grande Illusion/A Grande Ilusão* (1937) e *La Règle du Jeu/A Regra do Jogo* (1939), Renoir foi obrigado a sacrificar o seu estilo, perante a pressão de um produtor que exigia rapidez nas filmagens e desencorajava a utilização do plano longo e dos elaborados movimentos de câmara concebidos pelo cineasta. Na verdade, o controlo exercido por Zanuck era revelador de uma clara incompatibilidade entre o estilo de Renoir e um conjunto de práticas institucionalizadas no cinema de Hollywood (Behlmer, 1993:50-52).

Problema semelhante teve Max Ophüls, um dos cineastas que melhor soube explorar os movimentos de câmara e as possibilidades estéticas do plano-sequência, transformando-os num elemento estruturante na dramaturgia dos seus filmes. Este facto pode, aliás, explicar as dificuldades sentidas pelo realizador alemão em afirmar-se no cinema de Hollywood, uma vez que o seu estilo dificultava a intervenção dos produtores no *final cut*. Nas palavras de James Pratt: "A lot of the time long takes are made so that they play the way they were directed and nobody in the front office, the editor, or anybody else can tamper with them (...) and sometimes it was an open act of defiance." (Bacher, 2006).

Se, apesar de todas as restrições impostas pelos estúdios, os movimentos de câmara eram já um importante elemento estilístico, no trabalho da generalidade dos cineastas europeus exilados nos EUA, a introdução de uma série de mecanismos que permitiram o aumento da mobilidade das câmaras de filmar (durante a segunda metade da década de 1940) possibilitou a uma nova geração de realizadores norte-americanos o desenvolvimento de um estilo visual fluido e dinâmico (Casper, 2007: 119).

Entre os cineastas que melhor utilizaram o potencial técnico e expressivo das novas câmaras de filmar, destacam-se nomes como Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Douglas Sirk, Joseph L. Mankiewicz, Stanley Donen, Vincente Minnelli, Richard Fleischer, Samuel Fuller e Roger Corman, que transformaram os movimentos de câmara

(incluindo a utilização frequente da grua) num dos elementos mais significativos da sua *mise-en-scène*. Segundo Lutz Bacher:

Expressive long takes are shots during which the camera moves to vary angle, height, or distance more or less immediately for emphasis, variation of character dominance, or to connect or relate characters or objects to one another, thus essentially substituting camera movement for editing (Bacher, 2006).

Independentemente do seu virtuosismo, a elegância e complexidade dos movimentos de câmara implicavam (com frequência) a violação de um dos princípios fundamentais do cinema clássico de Hollywood: a sujeição do trabalho de câmara ao movimento dos protagonistas, uma regra imposta pelos estúdios, tendo em vista preservar a “transparência” do cinema de Hollywood (uma vez que a autonomização dos movimentos de câmara poderia tornar o espetador consciente do aparato tecnológico e da intervenção do realizador na narrativa cinematográfica)<sup>65</sup>.

*Rope/A Corda* (1948), de Alfred Hitchcock, constitui um exemplo paradigmático do predomínio dos movimentos de câmara, no cinema do pós-guerra. Projeto acalentado pelo cineasta durante vários anos<sup>66</sup>, o filme foi inspirado num caso verídico: o homicídio de um jovem, cometido por dois colegas universitários de classe alta. Surpreendentemente, Hitchcock sugere, de modo claro, a relação homossexual que une os dois protagonistas (subvertendo, assim, o código Hays), através da *mise-en-scène* e, em particular, da subtil interpretação de Farley Granger e John Dall<sup>67</sup>.

Mas o que distingue realmente *Rope*, o primeiro filme a cores de Hitchcock, é a complexidade do seu projeto formal. Filmado num falso plano único - que resultou da união quase impercetível de oito planos-sequência (de dez minutos), construídos com base em elaborados movimentos de câmara - *Rope* mantém a continuidade temporal da ação (que dura, precisamente, o tempo de projeção do filme) e, assim sendo, permite ao

---

<sup>65</sup> Um princípio claramente expresso por Herb A. Lighman, num artigo da *American Cinematographer* (de Março de 1946), onde advertia: “*The Intelligent director or cinematographer moves the camera only when the demands of the filmic situation motivates that movement*” (citado in Bordwell, 1997 a: 268).

<sup>66</sup> Recusado por David Selznick e só tornado possível pelo envolvimento do realizador na produção do filme, através da sua própria companhia: a recém-formada Transatlantic Pictures.

<sup>67</sup> Razão pela qual Hitchcock convidou atores de sexualidade ambígua como Cary Grant e Montgomery Clift, que recusaram o papel, e contratou Farley Granger e John Dall, ambos homossexuais (McGilligan, 2003:405-407).

realizador obter um controlo quase absoluto sobre a versão final desta obra. Nas palavras de Hitchcock:

Well, the technique of the camera movements was worked out, in its slightest details, well beforehand. We used a dolly and we mapped out our course through tiny numbers all over the floor, which served as guide marks. (...) When we went from one room into another, the wall of the hallway or the living room would swing back on silent rails. And the furniture was mounted on rollers so that we could push it aside as the camera passed. It was an amazing thing to see a shot taken (Hitchcock *in*, Truffaut, 1983: 183-184).



Figura 6.1 e Figura 6.2: *Rope* (1948)

*Rope* foi inteiramente filmado em estúdio, utilizando um único cenário (o do apartamento), cuidadosamente concebido para as filmagens em continuidade planeadas por Hitchcock. No entanto, apesar das justificações teóricas que alguma crítica tem atribuído a esta opção, foi o próprio cineasta quem considerou um erro a experiência formal de *Rope* - já ensaiada em *Lifeboat/Um Barco e Nove Destinos* (1944) e parcialmente repetida em *Under Capricorn/Sob o Signo de Capricórnio* (1949). Segundo o realizador, a ideia de rodar um filme num plano contínuo violava as suas próprias teorias sobre as possibilidades da montagem; o próprio Hitchcock reconheceu, contudo, que procurou reconstituir (através dos movimentos de câmara e dos atores) o seu estilo de montagem, mantendo o princípio da proporção das imagens em relação à importância emocional de cada momento (Bogdanovich, 1997: 516-517).

Considerando as enormes dificuldades técnicas levantadas pelo “plano contínuo” e a respetiva montagem no plano, *Rope* constituiu um exercício formal algo estéril, uma exibição de virtuosismo que se limitou a substituir a *découpage* clássica por uma *découpage* análoga mas bastante mais complexa, do ponto de vista técnico (Truffaut, 1984: 180), pelo que Hitchcock não visou uma subversão da *mise-en-scène* clássica mas, pelo contrário, uma exacerbação desse mesmo modelo (Grilo, 1997: 334).



Figura 6.3 e Figura 6.4: *Under Capricorn* (1949)

Em *Under Capricorn* (1949), igualmente produzido pela Transatlantic Pictures (de Alfred Hitchcock), o cineasta continuaria a explorar o plano-sequência e a montagem no plano, recorrendo a expressivos movimentos de grua, como o *travelling* que revela Ingrid Bergman na varanda da janela ou o *travelling* sobre a cabeça mumificada do aborígene. A complexidade técnica dos longos planos-sequência do filme acabaria, todavia, por dar origem a alguns atritos entre a atriz e o realizador, uma vez que Bergman exasperava-se com o método utilizado por Hitchcock (Truffaut, 1983:189).

*Rope* constitui um momento experimental na obra do realizador mas representa, igualmente, um sintoma da tendência maneirista do cinema do pós-guerra para a exploração dos limites da técnica cinematográfica. Num filme em que “la escritura se convierte en auténtica protagonista” (Castro de Paz, 2012: 107-108), Hitchcock subordinou toda a conceção do filme, incluindo a sua promoção<sup>68</sup>, a um brilhante *tour de force*, filmando “o espanto de nada mais haver para filmar, senão a maneira de filmar” (Grilo, 1997: 344).

---

<sup>68</sup> No caso de *Rope*, a Warner Bros distribuiu uma brochura sobre a produção do filme que descrevia todos os movimentos de câmara (Dewey, 1998: 281).

Recheada de brilhantes efeitos técnicos e formais (Dominique Sipièrre *in* Campan e Menegaldo, 2003: 77), a obra de Alfred Hitchcock caracteriza-se por aquilo que Sherman identificou como a grande opção estética maneirista, a procura de uma beleza sofisticada que introduz, deliberadamente, dificuldades técnicas, com o objetivo de as ultrapassar (Humfrey, 2002: 119). Ao declarar “I put first and foremost cinematic style before content. I don’t care what the film is about.” (Gottlieb, 1995: 292), Alfred Hitchcock não só reconheceu a natureza essencialmente formalista do seu trabalho como, também, assumiu aquilo que, no contexto do cinema de Hollywood, constituía uma postura estética maneirista.

## 6.2) O Cinema em 3 Dimensões e o *Widescreen*

A crescente popularidade da televisão junto da classe média norte-americana, durante a década de cinquenta, contribuiu decisivamente para o agudizar da crise de espectadores que atingia os estúdios de Hollywood. No entanto, o pequeno ecrã foi, também, o catalisador da mais importante revolução tecnológica registada no cinema (desde a introdução do sonoro), estimulando o desenvolvimento dos processos de *widescreen*, do 3D e do som estereofónico e generalizando o recurso à fotografia a cores<sup>69</sup>.

Em 1952, Arch Oboler, um produtor independente bem mais conhecido pelo seu trabalho na rádio do que pelo do cinema, aproveitou o desinteresse dos grandes estúdios e chegou a acordar com a empresa Natural Vision (de Milton J. Gunzburg), para produzir uma longa-metragem em três dimensões (Lev, 2003:110), *Bwana Devil/Bwana, Terra do Demónio*, estreado em meados de 1952. O êxito deste filme surpreendeu Hollywood que, rapidamente investiu nesta nova tecnologia, para produzir um conjunto de obras que apostavam na espetacularidade do novo processo de imagem como forma de atrair os espetadores.

Entre as produções realizadas em 3D, encontravam-se filmes de terror como *House of Wax/Máscaras de Cera* (1953), de André De Toth e *The Creature from the Black*

---

<sup>69</sup> Esta generalização da fotografia a cores ficou a dever-se, em larga medida, à introdução do Eastman color (um processo menos dispendioso do que o Technicolor), garantindo à produção cinematográfica uma vantagem sobre as estações de televisão norte-americanas que, só em meados dos anos 60, começaram a transmitir a cores.

*Lagoon/O Monstro da Lagoa Negra* (1954), de Jack Arnold, *westerns* como *Taza: Son of Cochise/Herança de Honra* (1953), de Douglas Sirk, *Gun Fury/A Fúria das Armas* (1953), de Raoul Walsh e *Hondo* (1953), de John Farrow, musicais como *Kiss me Kate/Beija-me, Catarina* (1953), de George Sidney, *thrillers* como *Dial M for Murder/Chamada para a Morte* (1954), de Alfred Hitchcock e obras de ficção científica como *It Came From Outer Space/Vieram do Espaço* (1953), de Jack Arnold.

Dadas as suas características técnico-formais, é possível estabelecer um paralelismo entre o cinema em 3 Dimensões e a escultura maneirista, cuja multi-facialidade procurava oferecer (mais do que um mero exercício de virtuosismo) múltiplos pontos de vista de uma mesma obra, rompendo com a perspectiva frontal do renascimento (Triadó Tur, 2007: 97). No entanto, a generalidade das obras filmadas em 3D utilizou este processo de modo pouco imaginativo, limitando-se a explorar essa tecnologia na produção de sensações, seguindo uma lógica de feira de variedades, em vez de colocar este novo recurso ao serviço da narrativa (Ramio y Thevenet, 1993: 521-522).

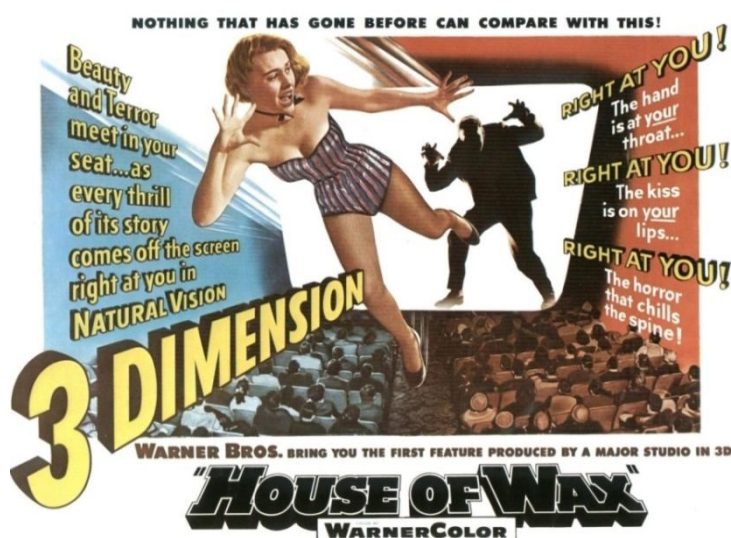


Figura 6.5: Cartaz promocional de *House of Wax* (1953)

Apesar da aposta de estúdios como a Warner Bros., a Columbia e a Universal no cinema em 3 Dimensões, os custos acrescidos e as dificuldades técnicas que este processo acarretava (em particular, o desconforto dos espectadores com os óculos necessários para o visionamento) acabariam por ditar o seu abandono. No entanto, o impacto provocado pela introdução do 3D no cinema de Hollywood foi bastante significativo (ao influenciar a aposta nos processos de *widescreen*) e representou o início de um processo

de transformação do aparato tecnológico num dos principais fatores de atração dos espetadores de cinema, influenciando (do ponto de vista narrativo e formal) as obras produzidas com recurso aos novos meios tecnológicos.

### **O Widescreen**

Apesar de tecnicamente viáveis desde a década de 1920, os formatos de ecrã panorâmico não conseguiram destronar o tradicional *aspect ratio* (de 1.33:1) adotado como padrão (*standard*) pela indústria de cinema norte-americana, até 1954 (Belton, Hall and Neale 2010, 10-15) mas, em setembro de 1952, a estreia do filme *This is Cinerama* representou um momento de viragem na história do cinema.

Produção independente, realizada por Robert L. Bendick e narrada por Lowell Thomas, um famoso apresentador de programas radiofónicos, *This is Cinerama* foi concebido como veículo para a promoção de um espetacular processo de filmagem que utilizava 3 câmaras em simultâneo, sendo projetado num ecrã ligeiramente côncavo que envolvia o espectador num campo de visão de aproximadamente 146 graus. Na verdade, o Cinerama desenvolveu uma ideia introduzida por Abel Gance na sua obra-prima *Napoléon/Napoleão* (1927) mas, apesar do seu enorme impacto visual, este processo de filmagem levantava dificuldades técnicas que, para além de inflacionarem os custos de produção, obrigavam a dispendiosas obras de adaptação, nas salas de cinema (Strohmaier, 2002), acabando por nunca se afirmar como opção viável, no contexto do sistema de produção dos estúdios de Hollywood.

A reação favorável do público a *This is Cinerama* acabaria, no entanto, por convencer os patrões da T.C. Fox (Darryl F. Zanuck e Spiro Skouras) de que a solução para a perda de espetadores residia na tecnologia *widescreen* (e não no 3D). Deste modo, os responsáveis pelo estúdio decidiram retomar o projeto iniciado em 1927 (por William Fox) e apostaram no desenvolvimento de um sistema de ecrã panorâmico economicamente viável (Belton, Hall and Neale 2010, 11-21).

Um ano depois da estreia do filme *This is Cinerama*, a T.C. Fox apresentava ao público o *Cinemascope*, um processo de fotografia em 35mm que utilizava uma lente anamórfica para obter uma imagem com uma dimensão de 2.55:1 (mais tarde reduzida para 2.35:1). Para lançar o novo formato de ecrã, a Fox escolheu uma produção bíblica,

*The Robe/A Túnica* (1953), cujo êxito foi imediatamente seguido pela comédia romântica *How to Marry a Millionaire/Como se Conquista um Milionário* (1953), produzida quase em simultâneo com o referido filme bíblico. O êxito alcançado por ambas as produções ditaria a imediata adoção do *Cinemascope*, não só pela Fox mas, também, no ano seguinte, pela MGM e a Warner Bros, optando a Paramount por desenvolver o seu próprio sistema de *widescreen*: o VistaVision (Heredero y Torreiro, 1996: 30).

Enquanto a Fox e a Paramount disputavam a hegemonia dos formatos panorâmicos, o empresário Mike Todd desenvolvia um processo de alta qualidade, batizado de Todd-AO. Apresentado ao público norte-americano em 1955, na estreia da versão cinematográfica do musical *Oklahoma*, de Rodgers e Hammerstein, este novo processo viria a ser utilizado em cerca de dezena e meia de grandes produções, entre as quais: êxitos como *Around the World in Eighty Days/A Volta ao Mundo em Oitenta Dias* (1956) e *Cleopatra/Cleópatra* (1963)<sup>70</sup>.

A popularidade dos formatos de ecrã panorâmico constituiu um fator decisivo nas transformações estéticas que se verificaram no cinema de Hollywood durante a década de 1950, originando o desenvolvimento de novas estratégias de produção que visavam explorar ao máximo o impacto visual do *widescreen*. A aposta na espetacularidade traduziu-se, naturalmente, numa preferência por géneros como o *western* e o cinema histórico e de aventuras, mas também no cinema de ficção científica e nas adaptações de obras literárias do séc. XIX, cujas características se adequassem melhor a um cinema movido por uma lógica de “atrações”<sup>71</sup> em que os valores extrínsecos à narrativa eram (cada vez mais) importantes, na estratégia de promoção dos filmes.

O *widescreen*, tal como sucedera com o 3D, passou a ser um elemento fundamental de uma estratégia de combate à concorrência televisiva (através da diferenciação de “produto”) e assumiu um papel central nas campanhas de *marketing* dos grandes estúdios, que colocavam uma forte ênfase na exibição do aparato tecnológico (Bordwell, Staiger and Thompson 1985, 358-360).

---

<sup>70</sup> O Todd-AO utilizava uma película de 70 mm para oferecer ao público uma imagem panorâmica em alta definição, com som estereofónico, posicionando-se como uma alternativa viável ao Cinerama.

<sup>71</sup> No sentido em que Charles Musser interpreta o conceito de “Cinema of Attractions” originalmente introduzido por Tom Gunning (Musser, *in* Strauven, 2006:389-416).

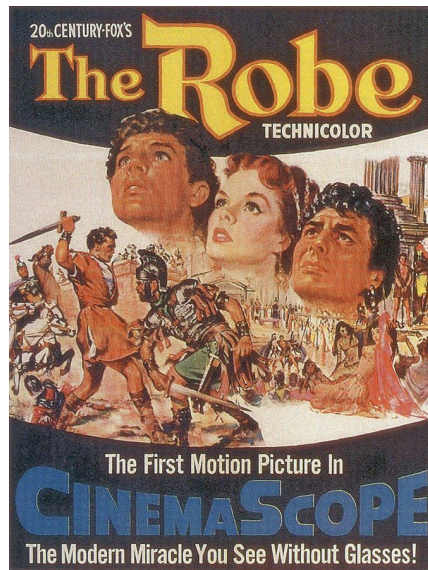


Figura 6.6: Cartaz do filme *The Robe* (1953)

O impacto estético do *widescreen* no cinema de Hollywood tem vindo a ser discutido desde os anos cinquenta. Para André Bazin, Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette a introdução do *Cinemascope* constituiu uma revolução estética, cuja grande virtude foi a de permitir desenvolver um cinema menos dependente dos efeitos de montagem e mais propício ao trabalho de *mise-en-scène*<sup>72</sup> (Hillier, 1985: 273-274)

Bazin não hesitou em considerar o *Cinemascope* como um fator potenciador de realismo mas, para David Bordwell: “Rather than enhancing realism, the monumental screen size and shape tended toward stylization and the enhancement of spectacle”. Apesar disso, Bordwell minimizou o impacto estilístico do *widescreen* no cinema de Hollywood (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 361), opinião que não é partilhada por Belton, Hall e Neale, para quem:

The impact of the 1950's widescreen revolution on the cinema as an art and as an industry has been profound. It influenced the nature of the subject matter that was selected for production, the way in which films were staged, shot and edited, and the marketing, distribution and exhibition of motion pictures (Belton, Hall and Neale, 2010:2).

<sup>72</sup> Em janeiro de 1954, a Cahiers du Cinéma nº 31 publicara um *dossier* dedicado ao *Cinemascope*.

Porém, se o *Cinemascope* não trouxe alterações estilísticas importantes (como afirmou Bordwell), por que razão a indústria de Hollywood resistiu à sua introdução no final dos anos vinte, e por que motivo desagradou tanto a alguns dos maiores cineastas do período clássico? Segundo John Belton, uma das razões principais para esta resistência foi uma falta de consenso, no seio da indústria de cinema norte-americana, relativamente ao formato a adotar como padrão (ou *standard*). Segundo o autor, foram muitos os diretores de fotografia e realizadores que se opuseram ao *widescreen*, pois consideravam que este se distanciava demasiado do chamado *golden ratio* (1.618:1), calculado a partir do estudo das grandes obras de arte clássicas (Belton, Hall and Neale, 2010: 15-17).

Não surpreende portanto que, com raras exceções, cineastas como John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang e George Stevens tenham evitado utilizar processos de *widescreen* mais pronunciados, como o *Cinemascope* e o Todd AO, optando antes pelo Vista Vision. Eis a opinião de Fritz Lang e Howard Hawks sobre o *Cinemascope*:

Peter Bogdanovich: Why did you shoot *Moonfleet* in Cinemascope?

Fritz Lang: I had to. And it was interesting. I found out how difficult it is to work with. (...) if you think about famous paintings, there is only one I know of that has this format, and that's the *Last Supper*. (...) I think Vista Vision was much better (Bogdanovich, 1997: 224).

Peter Bogdanovich: *Land of the Pharaohs* is the only film you've made in *cinemascope*: what do you think of the process or that shape?

Howard Hawks: I don't think *Cinemascope* is a good medium. For other things it's distracting - it's hard to focus attention and it's difficult to cut. If *cinemascope* size had been any good, painters would have used it more - they've been at it a lot longer than we have (Bogdanovich, 1997: 356).

A resistência de cineastas como Lang e Hawks aos processos de *widescreen* e as referências que fizeram aos mestres da pintura ocidental são reveladoras da enorme

influência que a tradição representativa do renascimento exerceu sobre o cinema clássico de Hollywood e de como a introdução do *widescreen* veio desestabilizar um conjunto de princípios formais, profundamente enraizados no sistema dos estúdios. No entanto, nem todos encararam os formatos panorâmicos com desconfiança ou viram nestes um mero retrocesso. Para Jacques Tourneur e Richard Fleischer, o *Cinemascope* permitia: novas formas de composição do plano, minimizar a montagem e desenvolver relações mais interessantes entre as personagens (Fujiwara, 1998: 227) e (Hurtado y Losilla, 1997: 90).

Ao contrário de Walter Lassally, um dos mais veementes críticos dos formatos *widescreen* (Ramio y Thevenet, 1993: 525-528), Jacques Rivette, num artigo publicado em janeiro de 1954 (nos Cahiers du Cinéma), foi quem primeiro percebeu (no seio da crítica) o verdadeiro potencial dos formatos panorâmicos. Para o autor, o *Cinemascope* permitiria que os grandes cineastas diversificassem os seus estilos, privilegiando a *mise-en-scène* (em detrimento da montagem), e a realidade da superfície alargada do plano (em detrimento da sensação ilusória da profundidade de campo) (Hillier, 1985: 273-279).



Figura 6.7: *Bad Day at Black Rock* (1955)

Tal como Rivette previra, as características dos processos de *widescreen* estimularam a adoção de um conjunto de soluções formais (distintas das práticas institucionalizadas no cinema de Hollywood), que vieram desestabilizar um modelo de composição profundamente influenciado pelo carácter essencialmente “centrado” da pintura ocidental

(Aumont e Marie, 2004: 107), originando o que Drew Casper classificou como um descentramento anticlássico do plano (Casper, 2007: 109), que permitia aos realizadores situar a cena principal fora do centro teórico, colocando-a nas margens ou em segundo plano.



Figura 6.8: *The Girl in the Red Velvet Swing* (1955)



Figura 6.9: *Trapeze* (1956)



Figura 6.10: *Brigadoon* (1954)

No entanto, este descentramento da composição do plano não se ficou a dever, unicamente, a uma opção estética dos realizadores, resultando (igualmente) da lógica de produção adotada pelos estúdios, como se constata pelo seguinte excerto de um memorando de Darryl Zanuck, datado de 25 de março de 1953:

In studying five reels of rushes as well as six reels of rushes of *How to Marry a Millionaire*, I am now more than ever convinced that the greatest value in a

camera angle is to try and keep the people spread apart if there is only two or three people in the scene so that the entire scene is constantly filled. If the people are spread out filling the screen then we are putting on film an effect that we cannot get on the old 35mm.

We must not forget the illusion of depth comes at least 25 percent from the stereophonic sound (...). The full value of stereophonic sound comes from the distance between the two people who are talking (...) (Behlmer, 1993: 235-236).

Deste modo, para além das opções formais dos realizadores, o descentramento e o deslocamento das personagens na superfície do plano estiveram diretamente relacionados com a utilização do aparato tecnológico, na obtenção de um conjunto de efeitos, que visavam diferenciar a produção cinematográfica da televisiva.



**Figura 6.11:** *How to Marry a Millionaire* (1953)

Para além do efeito de descentramento, a utilização dos formatos panorâmicos, permitia preservar a relação dos protagonistas com o espaço que ocupam (Perkins, 1993: 30-34), oferecendo aos realizadores novas possibilidades de composição do plano que, por vezes, assumiam contornos metafóricos. Em *Anastasia/Anastácia* (1956), Anatole Litvak aproveita o *Cinemascope* para sugerir a complexa relação que se estabelece entre

as quatro personagens e, em *Broken Lance/A Lança Quebrada* (1954), o descentramento da composição traduz o distanciamento emocional que se verifica entre o patriarca (representado por Spencer Tracy) e o filho mais velho (protagonizado por Richard Widmark).



Figura 6.12: *Anastasia* (1956)



Figura 6.13: *Broken Lance* (1954)

Segundo Edgardo Cozarinsky, a maior virtude do *Cinemascope* foi ter destruído o enquadramento rígido, diminuindo a importância dos limites do ecrã, o que permitiu ao espetador concentrar a sua atenção nas personagens que por ele transitam (Madeira e Oliveira, 2004: 65). No entanto, para Carlos Losilla, esta ampliação do espaço (produzida pelo *widescreen*) levaria, também, a que (por vezes) os protagonistas

surgissem algo deslocados, como se não encontrassem o seu lugar no cenário (Losilla, 2003: 18).



Figura 6.14: *An Affair to Remember* (1957)

Os processos de *widescreen* favoreceram, igualmente, a adoção de um estilo fluido e virtuoso, como podemos observar em filmes como *Brigadoon/A Lenda dos Beijos Perdidos* (1954), de Vincente Minnelli, *Carmen Jones* (1955) e *Exodus* (1960), de Otto Preminger ou *Judgment at Nuremberg/O Julgamento de Nuremberga* (1961), de Stanley Kramer, em que se registou um aumento significativo da duração média do plano<sup>73</sup> (Salt, 2009: 274 e 280-283).

Em *An Affair to Remember/O Grande Amor da Minha Vida* (1957), *remake* de *Love Affair/Ele e Ela* (1939), o recurso ao *Cinemascope* permitiu que Leo McCarey, o realizador de ambos os filmes, substituísse o clássico campo-contra-campo pelo plano longo, associado aos movimentos de câmara, reduzindo (desse modo) os mais de cento e dez planos (da versão original) para pouco mais de setenta, no *remake* dos anos cinquenta (Losilla, 2003: 20), uma redução ainda mais significativa quando notamos que, com 119 minutos, o *remake* de 1957 ultrapassa bastante os 88 minutos de *Love Affair*.

Esta tendência para uma minimização da montagem, entusiasticamente recebida nos *Cahiers du Cinéma*, caracteriza o trabalho de cineastas aclamados como Otto Preminger, Vincente Minnelli e Billy Wilder (Bordwell, 2006: 129-130) e outros,

---

<sup>73</sup> Barry Salt utiliza o termo ASL-Average Shot Length.

raramente referidos, como Edward Dmytryk, Anatole Litvak e Jean Negulesco mas verificou-se, igualmente, na obra de veteranos como Henry King, George Cukor, George Marshall e Raoul Walsh (Salt, 2009: 274). Segundo Jean-Claude Biette:

*The Tall Men* (1955), por vezes no limite da paralisia contemplativa, põe em destaque as relações interiores das personagens. Isoladas no espaço desse amplo ecrã, elas deslocam-se sem pressas, tal como o fariam num palco. O corte do plano torna-se mais raro. Estamos no Teatro do *Cinemascope* (Biette, 2001: 143).



Figura 6.15: *The Tall Men* (1955)

Ao “desvalorizarem” a montagem analítica, elemento estruturante do cinema clássico de Hollywood (que permitia ao realizador guiar a atenção dos espectadores), estes cineastas desenvolveram um estilo mais subtil e algo ambíguo<sup>74</sup>, que exigia uma maior participação do espectador na leitura do plano. Assim, o *widescreen* potenciou o desenvolvimento de uma *mise-en-scène* que privilegiava o plano de conjunto, resultando (por vezes) na construção de imagens “atravancadas”, em que (tal como nos grandes quadros de Bruegel, Veronese e Tintoretto) abundavam personagens e objetos pouco relevantes, obrigando o espectador a uma leitura topológica do plano.

---

<sup>74</sup> Ou realista, na conceção discutível de Bazin.

Na opinião de Howard Hawks, em entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*, em 1963:

Há quem não se preocupe. Cortam e deixam o olhar do espectador errar à aventura, deixam-no descobrir o que quer descobrir. Mas é quase impossível que o espectador se concentre: tem coisas a mais para ver, não pode ver as coisas no seu conjunto (Howard Hawks, *in* Bénard da Costa, 1990: 207).



Figura 6.16: Os seis protagonistas de *Woman's World* (1954), de Jean Negulesco.

No entanto, o impacto do *widescreen* no aumento médio da duração do plano não impediu que os recursos da montagem tenham sido utilizados de modo expressivo por realizadores como Samuel Fuller, Nicholas Ray ou Robert Aldrich. Na opinião de V.F. Perkins: “ (...) the more fluid presentation encouraged by the scope screen gave added weight to passages of staccato cutting like those in Nicholas Ray’s *Rebel without a cause*.” (Perkins, 1993: 56). Com efeito, no final da década de 1950 realizadores como John Sturges, Delmer Daves, Robert Parrish, Byron Haskin e Robert Wise conciliavam (frequentemente) o plano longo com a montagem rápida, em cenas de grande impacto dramático (Salt, 2009: 277-278).



Figura 6.17: *Rebel Without a Cause* (1955)



Figura 6.18 e 6.19: *Rebel Without a Cause* (1955)

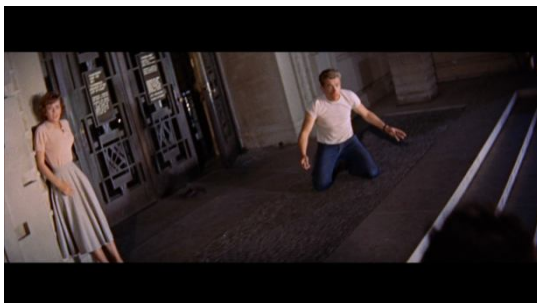
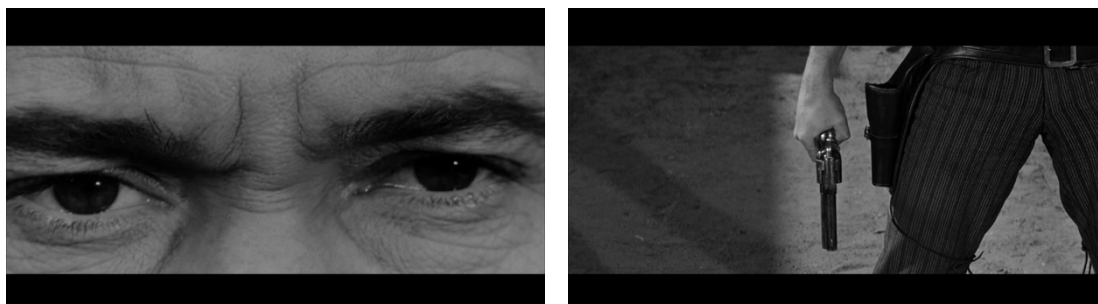


Figura 6.20 e 6.21: *Rebel Without a Cause* (1955)

Em *Forty Guns/Quarenta Cavaleiros* (1957), Samuel Fuller conciliou planos longos (concebidos com recurso a elegantes movimentos de câmara) com o recurso à montagem expressiva, maximizando o impacto de algumas cenas (ao alternar planos gerais com *close-ups*) violando, assim, o efeito de “transparência” da *découpage* clássica (Belton, Hall and Neale, 2010: 67-68).



Figura 6.22 e 6.23 : *Forty Guns* (1957)



Figuras 6.24 e 6.25: *Forty Guns* (1957)

Uma das possibilidades que o *widescreen* ofereceu aos realizadores foi a divisão do ecrã em múltiplas partes, graças a uma técnica (até então) raramente utilizada: o *split screen*. Este recurso, que permitia uma alternativa à montagem analítica, assumiu particular importância em filmes como *It's Always Fair Weather/Dançando nas Nuvens* (1955), de Gene Kelly e Stanley Donen, *Funny Face/Cinderela em Paris* (1957), de Stanley Donen ou *Pillow Talk/Conversa de Travesseiro* (1959), de Michael Gordon, em que os respetivos realizadores mostravam duas (ou mais) ações, em simultâneo.



Figura 6.26: *Funny Face* (1957), de Stanley Donen

No final da década de 60, realizadores como John Frankenheimer, Richard Fleischer e Norman Jewison viriam a explorar as possibilidades do *split screen* até ao limite, em filmes como *Grand Prix/O Grande Prémio* (1966), *The Boston Strangler/O Estrangulador de Boston* (1968) e *The Thomas Crown Affair/O Grande Mestre do Crime* (1968).



Figura 6.27: *The Boston Strangler* (1968)

A utilização conjunta do formato panorâmico e do *split screen* permitiu que alguns realizadores “self-reflexively re-imagined cinematic space and time” (Casper, 2007: 351), nas diversas cenas em que os protagonistas, apesar de ocuparem espaços diegéticos distintos, partilhavam o mesmo plano - sinal de uma desagregação das partes, contrária à unidade plástica da arte renascentista (Triadó Tur, 2007:103), cujos

princípios de composição formam a matriz do cinema clássico de Hollywood. Esta manipulação da unidade espaço-temporal comprometia, no entanto, a transparência clássica, evidenciando o aparato tecnológico e destruindo a ilusão da câmara como extensão do olhar humano.



Figura 6.28: *Pillow Talk* (1959)

Para além do descentramento do plano e da rarefação da montagem analítica, a utilização dos processos de *widescreen* motivou, igualmente, um “alongamento” da figura humana, num processo de estilização que refletiu a necessária adaptação do cinema à nova espacialidade, introduzida pelos formatos panorâmicos. Deste modo, é frequente observar os atores em poses horizontais (deitados, ou estendo a mão aos outros protagonistas), numa postura “serpentina” e autoconsciente que não deixa de revelar o artifício da *mise-en-scène*.



Figura 6.29: As três protagonistas em *The Best of Everything* (1959)

As estudadas poses serpentinadas e a horizontalidade dos corpos, estimuladas pelos formatos de *widescreen*, suscitam um inevitável paralelismo com a pintura maneirista, cuja busca pela elegância passou, igualmente, pelo alongamento estilizado da figura humana, nos célebres retratos de Parmigiano.



**Figura 6.30:** *How to Succeed in Business Without Really Trying* (1953)



**Figura 6.31:** *The Pleasure Seekers* (1964)



**Figura 6.32:** *Between Heaven and Hell* (1956)



**Figura 6.33:** *The Seven Year Itch* (1955)

As alterações provocadas pelos novos formatos de ecrã (na composição do plano) não deixaram de merecer um comentário irónico de realizadores como Rouben Mamoulian, no célebre número musical “Stereophonic Sound”, de *Silk Stockings/Meias de Seda* (1956), Anatole Litvak, no curioso diálogo (em fora de campo) dos protagonistas em *Anastasia* (1956) e Frank Tashlin, em obras como *The Girl Can't Help It/Uma Rapariga com Sorte* (1956) e *Will Success Spoil Rock Hunter?/A Loira Explosiva* (1957).

Frank Tashlin foi um dos realizadores que mais longe levou esta tendência auto-reflexiva, ao estabelecer uma comparação entre as limitações técnicas da televisão e a

superioridade tecnológica do *Cinemascope*, em *Will Success Spoil Rock Hunter?*. Por outro lado, em *The Girl Can't Help It*, o realizador comenta de modo irónico as diferenças entre o ecrã tradicional e o *Cinemascope*; em particular, na cena de abertura, quando Tom Ewell se dirige aos espetadores e anuncia: “Ladies and Gentlemen, this motion picture was photographed in the grandeur of Cinemascope and in gorgeous life-like color, by Deluxe!”, rompendo, deste modo, a chamada *fourth wall* .

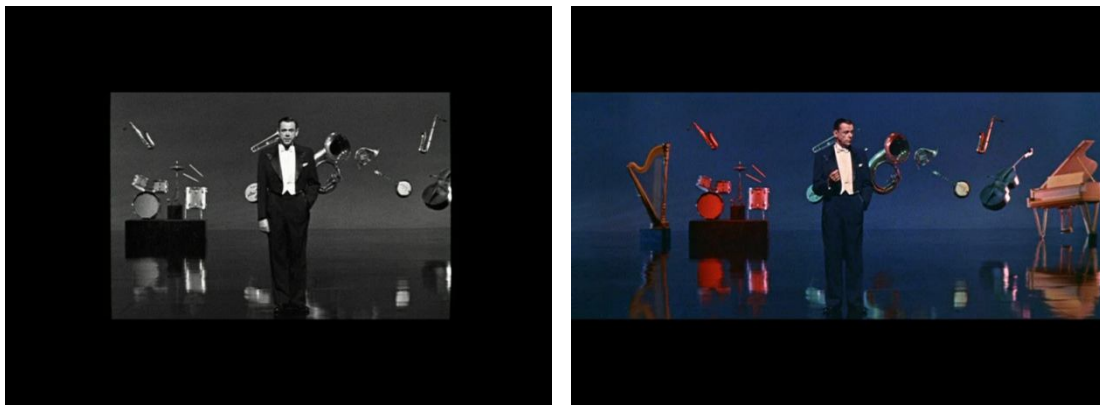


Figura 6.34 e Figura 6.35: *The Girl Can't Help It* (1956)

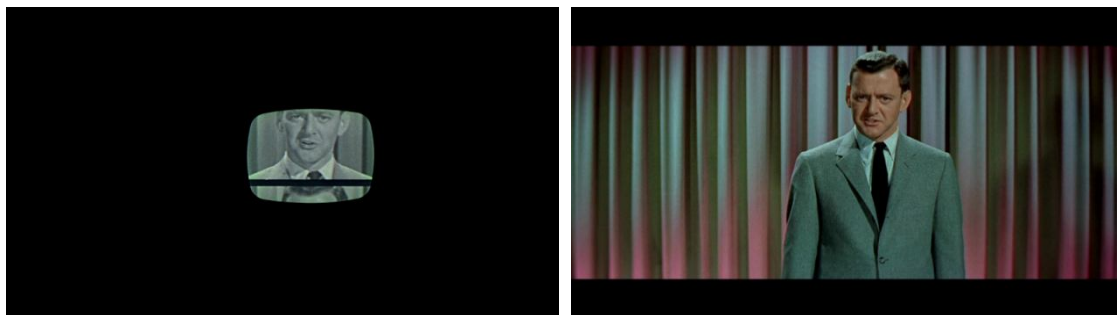


Figura 6.36 e Figura 6.37: *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1957)

Para além de influenciar os temas e o estilo visual do cinema de Hollywood, o impacto do *widescreen* refletiu-se, também, no modelo narrativo de muitos filmes, uma vez que (segundo Peter Lev) são necessárias, pelo menos, três personagens para preencher um ecrã de formato panorâmico (Lev, 2003:118). Ao contrário do modelo clássico - tradicionalmente centrado num protagonista (ou par romântico), de características heroicas - verifica-se (no cinema do pós-guerra) um aumento do número de

protagonistas e de linhas narrativas paralelas, em filmes como *How to Marry a Millionaire* (1953), de Jean Negulesco, *Executive Suite/Um Homem e Dez Destinos* (1954), de Robert Wise, *Les Girls/As Girls* (1956), de George Cukor, *The Opposite Sex/O Belo Sexo* (1956), de David Miller, *While the City Sleeps/Cidade nas Trevas* (1956), de Fritz Lang, *The Young Lions/O Baile dos Malditos* (1958), de Edward Dmytryk ou *The Naked and the Dead/Os Nus e os Mortos* (1958), de Raoul Walsh. Na opinião de Drew Casper:

The use of multiple protagonists encouraged a narrative of alternating parallel or contrasting scenes of what each protagonist was up to and episodic structuring. These were shifts from the classical paradigm of the use of one central action thrust and the preference for linear structure (Casper, 2007: 105-106).



Figura 6.38: Os seis protagonistas de *How to Marry a Millionaire* (1953)

No entanto, a proliferação de protagonistas e linhas narrativas paralelas ou secundárias e a estrutura episódica de muitos destes filmes refletiam, também, a aposta dos estúdios em superproduções (cuja procura da espetacularidade passava, em parte, pela dimensão dos seus elencos). Deste modo, os *star vehicles* do período clássico vão dando, cada vez mais, lugar a *ensemble pieces* como: *Woman's World/O Mundo é das Mulheres* (1955), *The Big Country/Da Terra Nascem os Homens* (1958), *Magnificent Seven/Os Sete Magníficos* (1960), *Judgment at Nuremberg* (1961), *Advise and Consent/Tempestade*

sobre *Washington* (1962), *The Longest Day/O Dia Mais Longo* (1962), *How the West Was Won/A Conquista do Oeste* (1962), *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World /O Mundo Maluco* (1963), *The Fall of the Roman Empire/A Queda do Império Romano* (1964), *The Professionals/Os Profissionais* (1966) e *Grand Prix* (1966), em que pontuam várias estrelas e atores (bem conhecidos do grande público), em papéis secundários.

Esta multiplicação das linhas narrativas e do número de protagonistas contribuiu (no entanto) para um desequilíbrio formal, uma erosão da noção de centro, essencial a toda a arte clássica (Campan e Menegaldo: 2003, 195), surgindo aliada a uma clara tendência para o “gigantismo”, em produções como o super-western *How The West Was Won* (1962) ou *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963), uma comédia com três horas de duração filmada em *Cinerama*, por onde desfilam dezenas de estrelas, em pequenos papeis (Jerry Lewis aparece quase como um figurante), envolvidas em longas e homéricas perseguições, desastres e destruições que acabam por resultar mais insólitas do que cómicas.



**Figura 6.39:** *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World!* (1963)

Tal como *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1962), *The Great Race/A Grande Corrida à volta do mundo* (1965) - comédia de Blake Edwards, com 160 minutos duração - levou ao extremo o modelo das comédias clássicas de Mack Sennett e de *Laurel and*

Hardy<sup>75</sup>, ao transformar a corrida de perseguição automóvel no objetivo central destes filmes.

### 6.2.1) O *Cinemascope* e o efeito *travelogue*<sup>76</sup>

O clima de prosperidade económica que caracterizou o pós-guerra (em particular, nos EUA) esteve na origem do desenvolvimento de uma sociedade de consumo, em que a diversão e o lazer assumiram um papel central na vida dos cidadãos. Deste modo, a década de 1950 registou um *boom*, nas indústrias turística e automóvel, graças a um aumento exponencial da quantidade de norte-americanos que transformaram os passeios turísticos em atividade de tempos livres (Casper, 2007: 34); tal fenómeno foi brilhantemente satirizado por Vincente Minnelli, em *The Long Trailer/Lua-de-mel Agitada*, sátira ao consumismo da sociedade americana, cujo reflexo se estende a um conjunto de filmes que exploraram o fascínio dos norte-americanos por destinos turísticos (como a Europa e a América Latina), ainda inacessíveis à grande maioria da população e, como tal, símbolos de estatuto social<sup>77</sup>.

Este interesse do cinema de Hollywood pelos destinos exóticos, intimamente associado à introdução do formato *widescreen*, traduziu-se no que proponho classificar como um efeito *travelogue*, estabelecendo uma analogia com as curtas-metragens do mesmo nome (produzidas pela companhia Movietone News, entre as décadas de 1930 e 1960); e que corresponde a uma tendência exibicionista que transformou as localizações de filmagens no elemento central de um ciclo de filmes, produzidos entre o início da década de cinquenta e meados dos anos sessenta.

É bastante significativo que as primeiras longas-metragens filmadas no formato *Cinerama*: *This is Cinerama* (1952), *Cinerama Holiday* (1955) e *South Seas Adventure* (1958), tenham sido autênticos *travelogues*, utilizando a qualidade deste processo para “transportar” os espetadores numa viagem por locais remotos e paisagens

---

<sup>75</sup> *The Great Race* é dedicado à dupla de Stan Laurel e Oliver Hardy (O Bucha e o Estica).

<sup>76</sup> Este subcapítulo foi parcialmente publicado nas Atas do II Encontro Nacional da AIM, com o título: *O Cinemascope e o efeito travelogue no cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960*. Disponível em <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-13.pdf>.

<sup>77</sup> Não foi por mero acaso que Nicholas Ray decorou as paredes da casa do professor, interpretado por James Mason em *Bigger than Life/Atrás do Espelho* (1957), com cartazes de grandes cidades turísticas, como Bolonha e Roma. De facto, como o filme deixa bem claro, a classe média norte-americana dificilmente conseguiria visitar estes centros turísticos.

deslumbrantes. O êxito alcançado por estes filmes levaria, por isso, a que os estúdios de Hollywood apostassem no cinema de grande espetáculo e, também, procurassem retirar o melhor partido do formato *widescreen*, explorando (de modo deliberado) a beleza e o pitoresco dos magníficos cenários naturais onde decorriam as histórias de muitos filmes. Deste modo, durante a década de 1950, o cinema de Hollywood trocou os confortáveis *sound stages* da Califórnia por localizações de filmagens que existiam, de facto (e eram mais apelativas do que os antigos *backlots*), deslocando-se – frequentemente - para países estrangeiros com condições de produção economicamente mais favoráveis do que as dos EUA.



**Figura 6.40: *King Solomon's Mines* (1950)**

É certo que o efeito *travelogue* já estava presente, em obras bastante anteriores ao desenvolvimento do *Cinemascope*. *Trader Horn* (1931) e *Tarzan the Ape Man/Tarzan, o Homem-Macaco* (1932) haviam explorado o fascínio dos espetadores pelas paisagens africanas mas, até ao início da década de 1950, haviam sido muito poucas as produções de Hollywood filmadas fora dos EUA. Contudo, as importantes alterações verificadas nas condições de produção, durante a década de 50, serviriam como elemento impulsionador de uma prática que resultou, em obras como *King Solomon's Mines/As Minas de Salomão*, filmada a cores, nas regiões africanas do Congo e do Quênia.

Produzido em 1950, pela MGM, *King Solomon's Mines* revelava pretensões semidocumentais, introduzindo momentos de estilo documental, durante os quais os realizadores (Compton Bennett e Andrew Marton) interrompiam a narrativa para exibir

a fauna, a flora e (até) os rituais de uma tribo africana, acompanhados por breves explicações do protagonista Allan Quatermain, representado pelo ator britânico Stewart Granger.

Na opinião de José María Latorre, *King Solomon's Mines* resultou numa “cansativa sucessão de postais turísticos, carente de fluidez, dinâmica e conteúdo” (Latorre, 1995: 272) mas o enorme êxito do filme não só valeu a Stewart Granger um contrato de sete anos com a MGM como esteve, também, na origem de um ciclo de filmes “africanos”, nos anos seguintes: obras como *The African Queen/A Rainha Africana* (1951), de John Huston, *Mogambo* (1953), de John Ford, *White Witch Doctor/A Feiticeira Branca* (1953), de Henry Hathaway e *Elephant Walk/A Senda dos Elefantes* (1954), de William Dieterle, todos parcialmente filmados em África.

*King Solomon's Mines* representa o protótipo do filme *travelogue* mas foi com o êxito de *This is Cinerama* (1952) e a introdução do *Cinemascope* (em finais de 1953) que os estúdios de Hollywood transformaram a exibição das localizações de rodagem num elemento central da “estratégia visual” que caracteriza uma parte significativa da produção deste período. Em filmes de aventuras como *Beneath the 12-Mile Reef/Duelo no Fundo do Mar* (1953), *Soldier of Fortune/O Aventureiro de Hong Kong* (1955), e *Swiss Family Robinson/A Família Robinson* (1960), musicais como *Funny Face* (1957) e *Blue Hawaii* (1961), dramas e melodramas como *Love is a Many-Splendored Thing/A Colina da Saudade* (1955) e *The Sun Also Rises/E o Sol Também Brilha* (1957), comédias românticas como *It Started in Naples* (1960) e *The Pleasure Seekers* (1964) ou comédias como *The Geisha Boy/Jerry no Japão* (1958) e *The Pink Panther/A Pantera Cor-de-Rosa* (1963), os realizadores interrompem frequentemente a narrativa para exibir os cenários naturais ou monumentais em que as personagens se movimentam, utilizando longas panorâmicas e *travellings* ou incluindo episódios irrelevantes para a progressão da narrativa.

Nestes filmes, os atores assumem, frequentemente, o papel de narradores, oferecendo aos coprotagonistas e aos espetadores explicações sobre os monumentos, as paisagens e as tradições culturais (das regiões e países em que decorre a narrativa). Exemplos desta tendência são as longas cenas de teatro *kabuki*, em *Sayonara* (1957), ou a cena do museu do Prado em *The Pleasure Seekers* (1964). Em *It Started in Naples* (1960), Clark Gable chega mesmo a descrever (em *voice-over*) algumas das atrações turísticas do sul

de Itália, dirigindo-se ao espetador, enquanto este aprecia as belas vistas captadas pelo Vistavision<sup>78</sup>.



Figura 6.41: Uma composição ao estilo de um postal ilustrado, em *It Started in Naples* (1960)

Para além da sua função descritiva, estas cenas tinham como objetivo principal deslumbrar o espetador, utilizando as localizações de rodagem e o aparato tecnológico para produzir um efeito que o produtor Darryl Zanuck definia como “*audience participation*” (Behlmer, 1993: 223). Segundo George Custen, o formato *widescreen* esteve, deste modo, na origem do ressurgimento de um cinema de atrações, em que “once again, the very process of display and looking were as important as good stories” (Custen, 1997: 320-322).

*Around the World in Eighty Days* (1956), de Michael Anderson e Mike Todd, constitui um dos exemplos mais significativos desta estratégia. Largamente concebido em função do efeito *travelogue*, o filme (premiado pela academia de Hollywood) explorou as características técnicas do Todd-AO<sup>79</sup> para a criação de uma estética de participação, com a qual cativou o grande público. Para o efeito, o produtor e o argumentista nem sequer hesitaram em incluir cenas que nada tinham a ver com o romance de Júlio Verne, sendo o caso mais notório aquele do episódio espanhol, concebido como pretexto para a inclusão de uma tourada e de um longo número de dança flamenca, “pormenores”

<sup>78</sup> Esta exibição compulsiva da paisagem nos filmes de estilo *travelogue* (indissociável de um certo fascínio pela nova tecnologia *widescreen*) remete-nos inevitavelmente para os dioramas de Louis Daguerre e os populares “panoramas” da segunda metade do séc. XIX, que parecem antecipar a própria lógica do “cinema de atrações”, segundo a interpretação de Tom Gunning.

<sup>79</sup> Inspirado no *Cinerama*, este processo cinematográfico (com película de 70mm) apresentava um *aspect ratio* de 2.20:1, com imagem de alta definição e som estereofónico.

transformados em episódios que, apesar de irrelevantes para a progressão da narrativa, assumiram grande preponderância no filme de Mike Todd.



Figura 6.23 e Figura 6.43: *Around the World in Eighty Days* (1956)



Figura 6.44: Uma das várias cenas no teatro japonês, em *Sayonara* (1956)

Segundo Drew Casper, cenas como estas:

“(…) “self-reflexively” commented on technology’s ability to make the location, in all of its myriad detail, palpable. Such shots and scenes so consciously revealed and foregrounded the very operation of film’s formal strategies and materials (here, the large screen presentation of story and composition) that the very operation became part of the film’s meaning and effect. “Self-reflexivity” did break plot cohesiveness, undermining the

“transparency” of the Hollywood classical style. In lieu of erasing a film’s formal properties while the film presented itself (transparency), these films grandstanded their techniques, revealing their method of construction, allowing the spectator to see the films actually making themselves.” (Casper 2007, 106-107).

A preocupação do cinema de Hollywood em desenvolver uma estética de participação (capaz de deslumbrar o espectador com a beleza e o exotismo das localizações de rodagem) contribuiu, também, para o aumento da duração dos filmes. Assim, enquanto a duração média de uma longa-metragem de série A (em 1937) era de 89 minutos, em 1954, esta tinha já chegado aos 98 minutos (Casper, 2007: 110).

A versão de 1962 de *Mutiny on The Bounty/Revolta na Bounty* constitui exemplo paradigmático do aumento da duração das longas-metragens produzidas em Hollywood, durante as décadas de 1950 e 1960. Com 177 minutos de duração, o filme realizado por Lewis Milestone ultrapassou largamente os 127 minutos da versão de 1935.

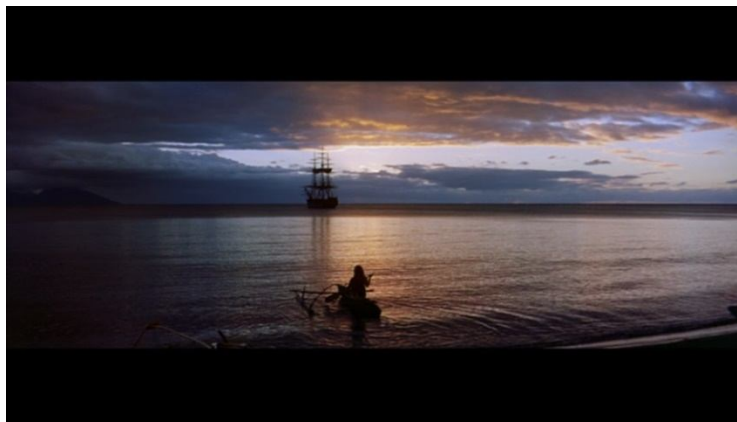


Figura 6.45: Um pôr-do-sol, em *Mutiny on the Bounty* (1962)

Produzidas pelo mesmo estúdio (a MGM), a partir de um argumento bastante semelhante, e protagonizadas por elencos de luxo, o que realmente distingue as duas versões de *Mutiny on the Bounty* é a ênfase que o filme de 1962 (filmado em *super panavision*) coloca na exibição dos costumes e paisagens naturais das ilhas do Taiti. O efeito *travelogue* marca, portanto, esta obra, cuja tendência exibicionista se traduz na introdução de episódios pouco relevantes e numa abundância de planos e panorâmicas

que se prolongam para além da sua função narrativa, convidando o espetador a apreciar a beleza e o pitoresco das localizações de rodagem.

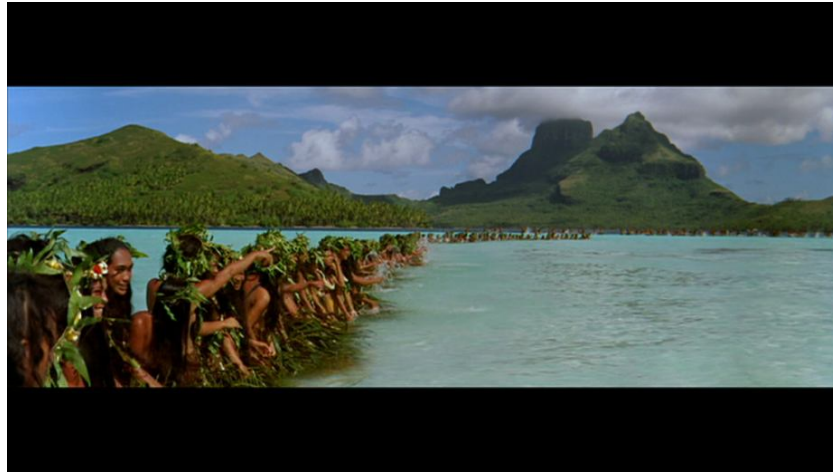


Figura 6.46: Um ritual de pesca polinésio, em *Mutiny on the Bounty* (1962)

### 6.2.2) O caso Jean Negulesco

Um dos realizadores que explorou, sistematicamente, o *Cinemascope* para a criação do efeito *travelogue*, foi Jean Negulesco, colaborador da T.C. Fox durante toda a década de 1950 e boa parte dos anos sessenta. O realizador de origem romena - cuja carreira Andrew Sarris dividiu, precisamente, em dois períodos: antes e depois do *Cinemascope* (Sarris, 1996: 262) - foi um dos maiores entusiastas do *widescreen* e das filmagens em localizações exóticas.

Entre 1953 e 1964, Negulesco assinou um conjunto de filmes, em géneros tão distintos como a comédia romântica (*How to Marry a Millionaire*), o musical (*Daddy Long Legs/Papá das Pernas Altas*), o melodrama (*Woman's World*) e o filme de aventuras (*Boy on a Dolphin/A Lenda da Estátua Nua*). No entanto, independentemente do género a que pertencem, os seus filmes apresentam características comuns. A todos está inerente uma estética *Cinemascope* que reflete, por um lado, a estratégia de produção do estúdio e, por outro, as características do próprio formato, evidenciando uma preferência pelo plano longo e por um estilo exibicionista no tratamento das localizações de rodagem.



**Figura 6.47:** As três protagonistas de *Three Coins in the Fountain* (1954)

Na sua autobiografia, Negulesco afirmou que, em *Three Coins in the Fountain/A Fonte dos Amores* (1954), teve como objetivo fazer de Roma a personagem principal do filme:

I gloried in the possibilities this story had. Rome itself could be the star - Rome and Venice and the Italian countryside (...) all painted in vivid Italian colors for the masses of people who had dreamed of seeing Rome, or perhaps had had a brief holiday there without really seeing the Rome they had dreamed of (Negulesco, 1984: 154).

A ênfase colocada nas localizações de rodagem levaria o realizador a introduzir, em filmes como *Three Coins in the Fountain* (1954) e *Boy on a Dolphin/A Lenda da Estátua Nua* (1957), longas sequências pré-genérico que exibiam as belezas naturais e históricas das cidades e países onde decorreria a ação. Deste modo, em *Three Coins in the Fountain*, a sequência pré-genérico (com cerca de três minutos de duração) foi concebida como um verdadeiro *travelogue* de divulgação turística, oferecendo aos espectadores uma amostra dos principais ex-libris da cidade eterna, alguns dos quais revisitados ao longo do filme.



**Figura 6.48:** As fontes de Roma, na sequência pré-genérico de *Three Coins in the Fountain* (1954)

O entusiasmo de Jean Negulesco pela exibição das localizações de rodagem distingue obras como *Woman's World* (1954), cuja ação se desenrola em Nova Iorque e *The Pleasure Seekers* (1964), filmado em Madrid. Esta ênfase no cenário contrariava, contudo, um conjunto de práticas institucionalizadas pelo cinema clássico de Hollywood. Na opinião de Henry Hathaway:

“(...) you don’t want to get too spread out on the location; you try to hack the geography so that there isn’t too much outside interest. I never liked sets that were too elaborate, because I didn’t want audiences looking over the shoulders of actors. I made people the focus of my scenes. I didn’t want too many distractions.” (Davis, 2005: 143).



**Figura 6.49:** Vistas turísticas em *Boy on a Dolphin* (1958)



**Figura 6. 50:** A *Women's World* (1954)

Uma das marcas formais do estilo *travelogue* foi a utilização de planos e sequências aéreas, filmadas a partir de helicópteros ou aviões, que introduzem a localização de rodagem. A *aerial shot* funcionava, assim, como um equivalente funcional (levado ao extremo) da *crane shot*, tradicionalmente utilizada para enquadrar o espaço da ação num plano geral. No entanto, apesar de cumprir uma função narrativa, a vista aérea não deixava de chamar a atenção do espectador para a realidade e espetacularidade do cenário e para os recursos técnicos empregues (uma vez que a própria câmara tremia ligeiramente).

Aliado à exibição das localizações de filmagem, as obras que exploravam o efeito *travelogue* revelavam, igualmente, um interesse superficial pelos costumes e tradições de povos e culturas estrangeiros. Em *Boy on a Dolphin* (1957), Negulesco não só exhibe as belas paisagens naturais das ilhas gregas como, também, suspende a narrativa, para oferecer aos espectadores um número musical do famoso grupo de folclore Panegyris, cuja participação havia sido devidamente anunciada no genérico de abertura.



**Figura 6.51: O grupo folclórico Panegyris, em *Boy on a Dolphin* (1958)**

No entanto, o recurso ao exótico e ao pitoresco, constituía uma ameaça à coesão narrativa do cinema clássico, uma vez que, ao introduzir pormenores irrelevantes para o desenvolvimento da história, se corria o risco de levar o espectador a confundir o acessório com o essencial (Aumont, 2008: 47).

Longe de qualquer preocupação realista, o cinema de Jean Negulesco aproveitou o *Cinemascope* e o efeito *travelogue* para glorificar a prosperidade americana da década de cinquenta, utilizando a narrativa como pretexto para a criação de um espetáculo visual (totalmente baseado na exibição das deslumbrantes localizações de rodagem), através do aparato tecnológico, bem evidente nas cenas subaquáticas de *Boy on a Dolphin*.

O estilo *travelogue*, desenvolvido por realizadores como Jean Negulesco e Melville Shavelson, convoca (constantemente) a atenção do espectador para a diversidade de elementos paisagísticos e decorativos (que preenchem a superfície alargada do *widescreen*), num claro contraste com o estilo clássico de cineastas como Allan Dwan ou Howard Hawks, para quem cada plano devia durar apenas o tempo necessário para cumprir a sua função narrativa.

## **Conclusão**

Na opinião de David Bordwell, as inovações tecnológicas introduzidas no pós-guerra tiveram um impacto limitado, sendo absorvidas pela ortodoxia de um sistema de produção que continuou a impor o chamado paradigma clássico (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 362-64). No entanto, ao contrário do que o autor defende, a autêntica revolução tecnológica ocorrida durante este período teve um impacto considerável no cinema de Hollywood, dando origem a um estilo exibicionista, em que a espetacularidade e o ato de mostrar era tão importante quanto contar uma história. Segundo Barry Langford:

In a new context of movie-going as special event rather than everyday pastime, technological and stylistic changes combined to draw attention to the materiality of the medium in ways that were significantly different from, if not incompatible with, classical Hollywood practice (Langford, 2010: 91).

Seguindo uma lógica de “cinema de atrações”, foram inúmeros os filmes deste período que sobrepuseram o espetáculo da técnica à narrativa, exibindo o virtuosismo e o aparato tecnológico, num conjunto de obras caracterizadas pelo gigantismo dos recursos utilizados<sup>80</sup> e onde se percebia uma vontade de conduzir certos géneros clássicos (como o filme de aventuras e o cinema histórico) aos seus limites (Losilla, 1996: 218).

Na opinião de Carlos Losilla, esta revolução tecnológica veio contribuir para uma deformação figurativa do cinema clássico, permitindo dar forma a uma estética cujos conceitos de cor e espaço pouco tinham a ver com o cinema anterior ao final da guerra (Losilla, 1996: 215-224) e cujo formato de ecrã panorâmico<sup>81</sup> chamava a atenção do espectador para o filme “enquanto construção artística fechada, um mundo obviamente falso e irreal, no qual até a dimensão do espaço que as personagens habitam é controlada” (Morris, 1985: 38).

Ao estimular o descentramento da narrativa e o efeito *travelogue*, a introdução dos processos de *widescreen* veio despoletar uma proliferação de personagens e episódios pouco relevantes, o que violava um dos princípios básicos do cinema clássico: a economia de recursos, segundo a qual eram permitidas apenas as cenas que contribuíssem para a progressão da narrativa (Thomas Sobchack, in Russo, 2008: 99-100). Deste modo, tal como sucedeu com a arte maneirista, em filmes como *Three Coins in the Fountain*, *Boy on a Dolphin*, *Around the World in Eighty Days*, *It Started in Naples*, *Blue Hawaii*, *The Pleasure Seekers* ou *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, a introdução de episódios irrelevantes e a atenção colocada no pormenor e no pitoresco, remetiam constantemente o tema principal para segundo plano<sup>82</sup>.

Os formatos *widescreen* foram importantes no desenvolvimento de uma *mise-en-scène* baseada no plano longo e nos movimentos de câmara, permitindo a diversos cineastas encontrar alternativas à *découpage* clássica e ao papel estruturante do campo-contracampo, num estilo menos interventivo e mais ambíguo (que oferecia maior liberdade ao

---

<sup>80</sup> Num fenómeno que poderíamos considerar semelhante à decoração em larga escala do Maneirismo (Humfrey, 2002:127).

<sup>81</sup> Em particular, o *Cinerama*, o *Todd-AO*, o *Superpanavision* e o *Cinemascope* que, para além das suas dimensões espetaculares, introduziram o som estereofónico como elemento central de uma estética de envolvimento sensorial.

<sup>82</sup> Uma vez mais, é possível estabelecer um paralelismo com a pintura do séc. XVI, em particular obras como “Adoração dos Magos na neve” (1567) de Pieter Bruegel ou “O Banquete” (1570) de Jacopo Tintoretto.

espetador), mas que exigia também, um esforço adicional na leitura do plano cinematográfico (Perkins: 1993, 30-35).

### 6.3) O Cinema dos efeitos especiais

Apesar da popularidade do cinema de ficção científica (durante as décadas de 1950 e 1960) constituir, em parte, um reflexo da ansiedade sentida pela sociedade norte-americana, perante a ameaça da guerra fria e o receio latente de um holocausto nuclear (Rubin, 1999: 110), a emergência deste género cinematográfico encontra-se diretamente relacionada com um processo de “juvenilização” do cinema de Hollywood (Doherty, 1988), que obrigou os estúdios a delinear novas estratégias de produção, para satisfazer um público juvenil - que representava uma fatia cada vez mais importante dos espetadores de cinema (Lev, 2003: 173)<sup>83</sup>. Segundo Darryl F. Zanuck: “The science fiction field offers great possibilities. Audiences are eager for pictures made in strange or foreign locales, providing they are adventure stories.” (Custen, 1997: 319)<sup>84</sup>.

No entanto, é possível que este interesse por géneros cinematográficos tradicionalmente “menores” (na hierarquia dos estúdios de Hollywood) tivesse representado, também, um reflexo daquilo que Alain Bergala apontou como uma das características do maneirismo: “o sentimento de ter chegado tarde demais” (Bergala, 1985), um fenómeno que David Bordwell definiu como “the problem of belatedness” e que levou uma nova geração de realizadores a apostar em géneros como o cinema fantástico e de ficção científica, numa tentativa de afirmação perante a pesada herança clássica de Hollywood (Bordwell, 2006: 22-25).<sup>85</sup>

Segundo John Baxter, com raras exceções, o cinema de ficção científica deste período tem muito mais a ver com o mundo fantástico medieval (a época das máscaras, as peças morais e o *grand-guignol*) do que com a literatura visionária (Bénard da Costa, 1985: 19), aproximando-se, por isso, mais do cinema fantástico do que da verdadeira ficção

---

<sup>83</sup> Segundo Peter Lev, em 1957, 36% dos espetadores de cinema norte-americanos tinham entre os 10 e os 19 anos e constituíam a grande maioria do público que frequentava os *drive-ins*.

<sup>84</sup> Excerto de um memorando dirigido pelo produtor ao realizador Henry King, no início dos anos 50.

<sup>85</sup> Apesar de David Bordwell se referir à geração da *New Hollywood* e a cineastas como Steven Spielberg e George Lucas, a sua argumentação é particularmente adequada à geração de realizadores que desenvolveu o cinema fantástico e de ficção científica (nos anos do pós-guerra) e cujo trabalho influenciou profundamente os referidos Spielberg e Lucas.

científica.<sup>86</sup> Na verdade, uma das principais características do cinema de ficção científica deste período é a multiplicidade de elementos narrativos e visuais que apresenta, resultado da influência exercida por géneros como o filme de terror, o filme de guerra e o *film noir* (Dufour, 2011: 74).

Juntamente com a popularização do cinema de ficção científica, durante as décadas de 1950 e 1960, verificou-se uma aposta dos estúdios de Hollywood num cinema fantástico, baseado essencialmente no universo dos mitos e lendas. Filmes como *Tom Thumb/O Pequeno Polegar* (1958), *The 7th Voyage of Sinbad/A 7ª Viagem de Sinbad* (1958), *Jack the Giant Killer* (1962), *The Wonderful World of the Brothers Grimm/O Mundo Maravilhoso dos Irmãos Grimm* (1963), *Jason and the Argonauts/Os Argonautas* (1963) e *7 Faces of Dr. Lao/O Misterioso Dr. Lao* (1964) forçavam as convenções narrativas do cinema de Hollywood, com as suas narrativas fantásticas e de caráter episódico, profundamente carentes do elemento de verosimilhança que constituía uma das principais características do cinema clássico. É, aliás, neste sentido que Paul Jensen interpreta o relativo fracasso de *Jason and the Argonauts*. Segundo o autor:

Its moral complexity and the characters' lack of control of their actions dilute the heroic adventure that audiences were led to expect, and the God's involvement keeps pulling viewers away from the action, so that the plot feels more abstract than immediate. (Jensen, 1996: 132-133).

Relegado (durante vários anos) para a série B, o cinema de ficção científica conquistou o estatuto de “meia-série”, no início dos anos 50, graças a produções como *Destination Moon/A Conquista da Lua* (1950), de Irving Pichel, *The Day the Earth Stood Still/O Dia em que a Terra Parou* (1951), de Robert Wise, *When Worlds Collide/Quando os Mundos Chocam* (1951), de Rudolph Maté, *War of the Worlds/A Guerra dos Mundos* (1953), de Byron Haskin, *Forbidden Planet/Planeta Proibido* (1956), de Fred M. Wilcox ou *The Time Machine/A Máquina do Tempo* (1959), de George Pal, cuja ambição e sofisticação ultrapassaram, em muito, aquilo que ofereciam séries juvenis

---

<sup>86</sup> A grande diferença entre os dois géneros reside no papel da ciência na organização lógica da narrativa. Se, no cinema de ficção científica, todos os acontecimentos têm uma explicação científica, no cinema fantástico, pelo contrário, verifica-se um corte com a ordem natural das coisas e a negação de qualquer princípio lógico (Bénard da Costa, 1985: 53).

como *Flash Gordon/A Conquista do Universo* (1936-1940) e *Buck Rogers/A Guerra do ano 2000* (1939).

Nestes filmes - tal como nos êxitos do cinema fantástico *Journey to the Center of the Earth/Viagem ao Centro da Terra* (1959), *The 3 Worlds of Gulliver/Os 3 Mundos de Gulliver* (1960), *Jack the Giant Killer* (1962) e o célebre *thriller* fantástico *The Birds/Os Pássaros* (1963) - os grandes estúdios investiram os seus recursos técnicos no desenvolvimento de efeitos especiais, que permitiram dar vida ao imaginário de autores consagrados como Júlio Verne, H.G. Wells, Jonathan Swift e Daphne Du Maurier.



Figura 6.52 e Figura 6.53: Os efeitos visuais foram indispensáveis em *The Birds*.

Entre os realizadores que mais contribuíram para o desenvolvimento e popularização do cinema fantástico e de ficção científica (durante este período), encontramos profissionais com formação artística (como George Pal, Nathan Juran, Byron Haskin e Jack Arnold)<sup>87</sup> que realizaram os seus primeiros filmes após a II Guerra Mundial, trabalhando em estreita colaboração com uma nova geração de especialistas em efeitos especiais (com destaque para Ray Harryhausen, Wah Chang, Tim Baar e Gene Warren).

Desde os primeiros filmes de Georges Méliès, os efeitos especiais (ou trucagens) constituíram um fator determinante no desenvolvimento do cinema fantástico e de ficção científica. No entanto, apesar do cinema de Hollywood ter (quase sempre) utilizado estes recursos técnicos para produzir efeitos realistas<sup>88</sup> (Ferreira, 2004:196), foram vários os filmes produzidos (durante as décadas de 1950 e 1960) que utilizaram

<sup>87</sup> Formados em arquitetura ou Belas -Artes, estes realizadores iniciaram as suas carreiras cinematográficas trabalhando nos departamentos de efeitos especiais dos estúdios de Hollywood.

<sup>88</sup> Efeitos como catástrofes naturais (terramotos, furações, erupções vulcânicas) em filmes como *The Last Days of Pompei/Os Últimos Dias de Pompeia* (1935), *The Hurricane/O Furacão* (1937) e *In Old Chicago/O Incêndio de Chicago* (1938).

estas técnicas - para a obtenção de efeitos anti -naturalistas – num conjunto de narrativas bastante inverosímeis. Assim, do mesmo modo que, na arte maneirista, se forçava a perspectiva (para obter efeitos ilusionistas através do uso do *trompe l’oeil*), também no cinema fantástico e de ficção científica os efeitos especiais foram o instrumento que permitiu criar um cinema baseado no artifício e na ilusão.



Figura 6.54: Os Selenitas, em *First Men in the Moon* (1964)



Figura 6.55: Em *The Incredible Shrinking Man*, o protagonista torna-se a presa do seu próprio gato.

Os anos do pós-guerra caracterizaram-se por uma ênfase na técnica e pela utilização do aparato tecnológico e dos efeitos especiais, numa lógica de “atrações”, em que o virtuosismo e a tecnologia assumiram um papel fundamental (nas estratégias de

marketing dos estúdios), em particular: no cinema fantástico e de ficção científica, como podemos constatar pela análise do material de promoção dos filmes desse período. Em 1956, o trailer de *Forbidden Planet* anunciava: “MGM’s great technical staff brings you a magnificent picture of that distant tomorrow” e sublinhava o facto de o filme ter levado “two years in the making”, afirmação aliás utilizada (com frequência) na promoção de obras pioneiras da ficção científica, como *Destination Moon/A conquista da Lua*. Por seu lado, nos trailers de *War of the Worlds*, *This Island Earth/S.O.S. Metaluna* e *Fantastic Voyage/Viagem Fantástica*, podemos escutar frases como “fantastic and beyond belief” ou “a completely new screen experience”, enquanto o trailer de *The 3 Worlds of Gulliver/Os 3 Mundos de Gulliver* anunciava: “only the magic of Superdynamation could make this famous story come to life”<sup>89</sup>.



Figura 6.56: Cartaz do filme *The 3 Worlds of Gulliver*.

Mas, este exibicionismo da técnica na promoção dos filmes não se restringiu a suportes como cartazes e trailers, motivando igualmente a distribuição de *featurettes*<sup>90</sup> como *Monsters of the Deep*, produzido por Walt Disney para promover o filme *20.000*

<sup>89</sup> Os referidos trailers encontram-se nas edições em DVD dos respetivos filmes.

<sup>90</sup> *Featurettes* eram curtas-metragens de promoção dos filmes, que apresentam semelhanças com os atuais *making-offs*. Encontram-se igualmente disponíveis nas edições em DVD dos respetivos filmes.

*Leagues Under the Sea/Vinte Mil Léguas Submarinas* (1954) e *This is Dynamation*, em que os produtores de *The 7th Voyage of Sinbad* (1958) revelavam algumas das técnicas que haviam permitido transpor para o ecrã o universo fantástico do filme.



Figura 6.57 e Figura 6.58: *This is Dynamation*- promoção do filme *The 7th Voyage of Sinbad* (1958).



Figura: 6.59 e Figura 6.60: Walt Disney e Kirk Douglas explicam as dificuldades técnicas que envolveram a famosa cena com a lula gigante, em *20.000 Leagues Under the Sea* (1954).

A ênfase colocada na espetacularidade visual (e na capacidade que o cinema tem de criar mundos imaginários) refletiu-se, igualmente, na constante utilização da palavra “See” e no convite à contemplação da imagem e dos efeitos especiais, em *trailers* de filmes como *The Time Machine*, onde se anunciava: “See Thousands of years ahead of your time”, em *Mysterious Island*, onde se escutava: “Super Dynamation, the newest and greatest screen process astonishes the eye” ou ainda, em *The 3 Worlds of*

*Gulliver/Os 3 Mundos de Gulliver*: “A real live cast changes sizes before your very eyes” e “See Gulliver pitied in mortal combat with a giant alligator”.



Figura 6.61: Trailer do filme *The Time Machine* (1959)

Naturalmente, esta exibição dos efeitos especiais (enquanto elemento central do filme) contrastava com a política, desde sempre, adotada pelos estúdios de Hollywood: manter em segredo todos os aspetos de produção que desviassem a atenção dos personagens e da narrativa, colocando em causa a “transparência clássica”, ao exhibir o aparato. Nas palavras do veterano George Sidney: “The audience should never know, as it’s sitting there enjoying a show, what goes on technically. Today everyone knows that darn shark over at Universal isn’t real. In our time, we would never have told that.” (Davis, 2005: 67).

No entanto, para além da espetacularidade e do convite à contemplação, o carácter artificialoso destes filmes residia, igualmente, na evidência dos efeitos visuais utilizados. Segundo Peter Lev:

As with the use of science, the use of spectacle was generally simplistic. Viewers could distinguish the use of effects: the models and miniatures, the set’s based on 1950’s modern architecture, and the human actors playing aliens and mutants. (Lev, 2003: 171).

Esta tomada de consciência do público (relativamente aos efeitos especiais e ao artifício da *mise-en-scène*) contribuiu para o carácter maneirista de boa parte dos filmes fantásticos ou de ficção científica, nos quais, segundo João Bénard da Costa, nada era impossível, porque tudo é ilusão, interessando mais ao espectador ser mergulhado em efeitos especiais do que apreciar a estrutura dos incidentes (Rodrigues, 2011:101).

### **6.3.1: Entre a ciência e a fantasia: O cinema de George Pal e Ray Harryhausen**

Entre os grandes nomes do cinema fantástico e de ficção científica do pós-guerra, George Pal e Ray Harryhausen merecem destaque particular, pelo importante papel que desempenharam no desenvolvimento e popularização de ambos os géneros cinematográficos, ao longo das décadas de 1950 e 1960.

Nascido em 1908, na Hungria, George Pal graduou-se pela Academia de Artes de Budapeste (em 1928) e, em 1931, já trabalhava no departamento de animação dos estúdios da UFA, em Berlim. Em 1933, Pal abandona a Alemanha de Hitler e muda-se para a Holanda, onde fundou o seu próprio estúdio, realizando (com bastante sucesso) pequenos anúncios comerciais animados (Hickman, 1977:17-18).

Obrigado a fugir da Holanda, quando o país foi ocupado pelos nazis em 1941, George Pal estabeleceu o seu pequeno estúdio em Hollywood (trabalhando para a Paramount), e ganhou notoriedade graças a uma inovadora técnica de animação tridimensional que desenvolvera na Europa: o *Puppetoon* (fusão de *puppet* com *cartoon*), pela qual recebeu um Óscar Especial da Academia, em 1943 (Hickman, 1977:19-28).

No início da década de 1950, George Pal estabeleceu-se como produtor de longas-metragens; primeiramente em pequenos estúdios como a Eagle Lion e, depois, na Paramount, especializando-se em filmes de ficção científica, aventuras e fantasia. Em 1950, Pal inaugurou o ciclo do cinema de ficção científica dos anos cinquenta com *Destination Moon* (1950), filme sobre uma viagem à lua (que se destacou pela abordagem realista e pelo grande rigor científico colocado na sua produção). Realizado por Irving Pichel, o filme representa um momento importante na evolução do cinema de ficção científica, tendo influenciando obras como *2001: A Space Odyssey/2001: Odisseia no Espaço* (1968).

O filme seguinte, *When Worlds Collide* (1951), realizado por Rudolph Maté, constitui um exercício híbrido de ficção científica e filme catástrofe, destacando-se a qualidade dos efeitos especiais (vencedores de um Óscar) que permitiram recriar uma série de catástrofes naturais, provocadas pela passagem do planeta Zyra junto à órbita da Terra. O êxito obtido com estas obras levou a que o produtor prosseguisse a sua aposta na ficção científica, adaptando ao grande ecrã o célebre *War of the Worlds* de H.G. Wells, cuja versão radiofónica fizera de Orson Welles uma celebridade, no final dos anos trinta.

Realizado por Byron Haskin, *War of the Worlds* (1953) constitui um marco no género. Com um orçamento de 2 milhões de dólares, foi a primeira grande produção do cinema de ficção científica de Hollywood. A importância histórica deste filme reside, em grande medida, na forte aposta do produtor (e do realizador) no trabalho de Gordon Jennings, cujos efeitos especiais custaram cerca de 70% do orçamento e venceram o Óscar, na respetiva categoria (Casper, 2007: 207).



Figura 6.62 e Figura 6.63: Os efeitos especiais de *War of the Worlds*

O fracasso de *The Conquest of Space* (1955), realizado por Byron Haskin, levou o produtor a abandonar a Paramount, regressando ao grande ecrã (três anos depois) com *Tom Thumb/O Pequeno Polegar* (1958), uma fantasia musical - em que assumiu (pela primeira vez) as funções de realizador numa longa-metragem (Hickam, 1977: 101-106). Este filme, representaria uma importante viragem na carreira de George Pal, dando início ao período MGM (que coincidiu com uma aposta no cinema fantástico), durante o qual o produtor se assumiu, definitivamente, como o “autor” dos seus filmes, em obras

como *The Time Machine* (1959), o maior êxito comercial da sua carreira, em parte graças à qualidade dos efeitos especiais<sup>91</sup>, *Atlantis, The Lost Continent* (1960), *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (1963) e o interessante *7 Faces of Dr. Lao* (1964), filmes que procuravam cativar os espectadores, através da criação de universos fantásticos, habitados por estranhas criaturas e personagens excêntricas.



**Figura 6.64:** *Tom Thumb*



**Figura 6.65:** *The 7 Faces of Dr. Lao*

Produtor, realizador e pioneiro do cinema de animação tridimensional, George Pal foi um dos maiores impulsionadores da arte dos efeitos especiais, no cinema, chamando para colaborar consigo os melhores especialistas da época e, ainda, alguns jovens talentos (que lhe ficaram a dever o início das suas carreiras), casos de Wah Chang, Gene Warren, Tim Baar e Ray Harryhausen.



**Figura 6.66:** Rod Taylor, em *The Time Machine*

---

<sup>91</sup> *The Time Machine* conquistou o Óscar para os melhores efeitos especiais, em 1960.

Na verdade, a obra de George Pal caracteriza-se por um absoluto fascínio pela técnica, geralmente colocada ao serviço de narrativas fantasiosas e pouco verosímeis. Para João Bénard da Costa, o realizador revelou: “um gosto desmedido pela imagem fulgurante, pelo puro prazer do fantástico e uma indiferença total pela consistência narrativa” e “os seus filmes são como grandes quadros mitológicos. Tudo é pretexto para a composição e para as linhas de fuga.” (Bénard da Costa, 1985: 310).

Juntamente com George Pal, o grande autor do cinema fantástico de Hollywood, durante as décadas de 1950 e 1960, foi (sem dúvida) o norte-americano Ray Harryhausen, especialista em efeitos especiais, notabilizado em filmes como *The 7th Voyage of Sinbad* (1958), *The 3 Worlds of Gulliver* (1960) e *Jason and the Argonauts* (1963), contribuindo (de modo decisivo) para o desenvolvimento e popularização do cinema fantástico, muito antes de George Lucas e Steven Spielberg se afirmarem como os grandes criadores deste género cinematográfico.

Ray Harryhausen chegou aos estúdios de Hollywood no início dos anos quarenta, quando foi contratado para a equipa formada por George Pal, para dar vida aos célebres *puppettons*, trabalho que abandonou durante a II Guerra Mundial, quando passou a integrar a *Army Signal Corp*, liderada por Frank Capra<sup>92</sup> (Harryhausen e Dalton, 2003: 26-27).



Figura 6.67: Genérico do filme *First Men in the Moon*

---

<sup>92</sup> Unidade especial das forças armadas norte-americanas, constituída por elementos da comunidade cinematográfica que produziram dezenas de documentários e filmes de instrução para as forças militares.

Em 1949, Harryhausen foi contratado para colaborar com o seu ídolo, Willis O'Brien, no filme *Mighty Joe Young/O Gigante Africano*, um *remake* não assumido do célebre *King Kong*, produzido pela companhia de Merian C. Cooper e John Ford e com realização do veterano Ernest Schoedsack, que revisitou neste filme a sua mais célebre criação.

A colaboração com Willis O'Brien e o êxito obtido por *Mighty Joe Young* (1949) constituem um momento chave na carreira de Ray Harryhausen. O filme, que venceu o Óscar para os melhores efeitos especiais, em 1950, representou a consagração definitiva deste pioneiro e, também, o reconhecimento (pelo próprio criador da criatura King Kong) da competência técnica de Harryhausen.

Alguns anos depois, com *It Came from Beneath the Sea/O Octopus* (1955), Harryhausen iniciou uma frutuosa colaboração com o produtor Charles Schneer, tendo-se esta prolongado por mais onze longas-metragens, culminando com o seu testamento fílmico: *Clash of the Titans/ Choque de Titãs* (1981). Dirigidos a um público maioritariamente jovem, os filmes de aventura e ficção da dupla Schneer/Harryhausen constituem um exemplo interessante das estratégias de produção cinematográfica deste período. Filmados em Espanha e Inglaterra, nos estúdios de Madrid e Pinewood, com exteriores na costa brava, os filmes de Schneer e Harryhausen correspondem a um modelo de produção que se tornou dominante, durante o período de desagregação do sistema dos estúdios: as chamadas *runaway productions*, em que produtores independentes filmavam (fora dos EUA) projetos cofinanciados pelos estúdios de Hollywood, recorrendo a equipas técnicas e elencos internacionais<sup>93</sup>, com vista a reduzir os custos e a maximizar o potencial desses filmes, nos mercados estrangeiros.

Em obras como *It Came from Beneath the Sea* (1955), *Earth vs the Flying Saucers/A Invasão dos Discos Voadores* (1956) e *20 Million Miles to Earth/O Monstro do Planeta Vénus* (1957), Schneer e Harryhausen levaram a cabo uma fusão de elementos da ficção científica e do filme de terror (na variante de monstros) com o filme catástrofe, num

---

<sup>93</sup> Em filmes como *The 7th Voyage of Sinbad*, *The 3 Worlds of Gulliver*, *Mysterious Island* e *Jason and the Argonauts*, participaram atores de nacionalidade norte-americana, inglesa e espanhola. Curiosamente, também o ator português Virgílio Teixeira (na época radicado em Espanha, após uma breve passagem pelos EUA) teve a oportunidade de participar numa destas produções: *The 7th Voyage of Sinbad* (1958), onde protagoniza o papel de um dos marinheiros ao serviço de Sinbad.

exercício de hibridismo que representa uma das características da arte maneirista (Campan e Menegaldo, 2003: 177).

A invulgar posição que Ray Harryhausen ocupa, na história do cinema de Hollywood, deve-se (em larga medida) à frutuosa colaboração que estabeleceu com o produtor Charles Schneer, que teve o mérito de descobrir em Harryhausen não só um talentoso técnico de efeitos especiais mas, também, um artista cujo potencial criativo oferecia inúmeras possibilidades de criação cinematográfica.

Ao contrário dos seus colegas de profissão, Ray Harryhausen esteve na origem da maioria dos projetos cinematográficos em que trabalhou. Foi com base nas suas ideias (e nos elaborados *storyboards* por si concebidos, para a pré-visualização das cenas que envolviam os efeitos especiais) que Schneer e os responsáveis pela Columbia Pictures (o estúdio que coproduziu e distribuiu a maioria dos seus filmes) deram luz verde a obras como *The 7th Voyage of Sinbad* (1958) e *Jason and the Argonauts* (1963) (Jensen, 1996: 143). Na verdade, ao contrário daquilo que era prática corrente em Hollywood, a escrita do argumento ocorria apenas após a aprovação do projeto e estava totalmente condicionado às cenas de efeitos especiais. Nas palavras da argumentista Beverly Cross: “Ray was very positive about which special effects he wanted to do. It was just a question of how we would string them together in the neatest, most lucid way.” (Jensen, 1996: 128).



Figura 6.68: Criaturas mitológicas, em *The 7th Voyage of Sinbad*

A posição central que as cenas de efeitos especiais ocupavam (nestes filmes), representando (de facto) um fim em si mesmas (Latorre, 1995: 476), contribuiria igualmente para a ausência de estrelas de “carne e osso”, certamente relutantes em partilhar o ecrã e o protagonismo com as criaturas fantásticas criadas por Ray Harryhausen, no seu “laboratório” cinematográfico.

Desde o início, a colaboração entre Schneer e Harryhausen teve como objetivo a criação de obras inovadoras, através da exploração dos recursos técnicos, tendo em vista ultrapassar os limites da representação cinematográfica. Segundo o produtor: “What interested me was putting something on the screen that nobody else had on the screen (...) I was interested in visuals and locations that had not been photographed (...)” (Schickel: 1998) e, nas palavras de Ray Harryhausen: “They always talked about the mythological creatures but you never saw them on the screen. So I was determined to put these things on the screen (...)”<sup>94</sup> (Schickel, 1998).



Figura 6.69: Jasão enfrenta sete caveiras diabólicas, em *Jason and the Argonauts*

---

<sup>94</sup> *The Harryhausen Chronicles*, documentário escrito e realizado por Richard Schickel.



Figura 6.70: *First Men in the Moon*



Figura 6.71: *Mysterious Island*

Ao colocarem argumentistas e realizadores ao serviço da visão artística de um especialista em efeitos especiais, filmes como *Jason and the Argonauts* e *The Golden Voyage of Sinbad/A Nova Viagem de Sinbad* representaram uma verdadeira rutura com as práticas institucionalizadas pelos estúdios. Na verdade, dado o imenso contributo criativo e o controlo artístico que exerceu sobre estas obras, Ray Harryhausen não pode deixar de ser considerado como o seu verdadeiro autor.

Todavia, para além do virtuosismo e do artifício da *mise-en-scène*, a natureza maneirista da obra de Ray Harryhausen reside, segundo a definição proposta por Stéphane Delorme (Campan e Menegaldo, 2003: 234), na sua relação obsessiva com três clássicos do cinema fantástico: *The Lost World/O Mundo Perdido* (1925), *King Kong* (1933) e *The Thief of Bagdad/O Ladrão de Bagdad* (1940), que constituíram a grande inspiração do autor (Harryhausen e Dalton, 2009:15-17).

Foi graças a *King Kong*, produzido e realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, que Harryhausen tomou contacto com o trabalho de Willis O'Brien, especialista em efeitos especiais e pioneiro da animação bidimensional que (alguns anos antes) havia trazido para o grande ecrã os dinossauros do Mundo Perdido, de Arthur Conan Doyle. Mas, se *The Thief of Bagdad* inspirou em Harryhausen o fascínio pelo fabulário oriental e pela personagem de Sinbad (à qual dedicou uma trilogia), *King Kong* deu origem a uma verdadeira obsessão pelo trabalho de Willis O'Brien, cujas técnicas de animação o autor de *Jason and the Argonauts* conseguiu aperfeiçoar e, eventualmente, ultrapassar.

Foi, também, graças a Willis O'Brien que Harryhausen redescobriu o trabalho do ilustrador Gustave Doré, que transformou numa das suas fontes de inspiração. Nas palavras de Harryhausen:

Although I became aware of Doré's style (the dark foreground, medium plane and light plane in the background, creating a wonderful sense of depth), it wasn't until I met Willis O'Brien that I fully appreciated his imagination and style (...). Doré instilled theatricality into his illustrations that lent themselves so well to cinema compositions (...) (Harryhausen and Dalton, 2009: 14).

A profunda influência de Willis O'Brien e Gustave Doré na obra de Harryhausen é facilmente constatável em filmes como *20 Million Miles to Earth* (1957), *Mysterious Island* (1961), *The Valley of Gwangi/O Vale dos Monstros* (1969) e na trilogia de aventuras de Sinbad: *The 7th Voyage of Sinbad* (1958), *The Golden Voyage of Sinbad* (1973) e *Sinbad and the Eye of the Tiger* (1977). Com efeito, foi num dos trabalhos de Doré que Harryhausen se baseou, quando concebeu a icónica cena do duelo de espada entre Sinbad e o esqueleto do feiticeiro, em *The 7th Voyage of Sinbad* (Harryhausen e Dalton, 2009: 69). Por seu lado, *King Kong* constitui a grande fonte de inspiração para *20 Million Miles to Earth* mas, também, para a selva em *Mysterious Island* (Harryhausen e Dalton, 2009: 139) e para o *design* dos portões da cidade antiga de Zenobia, em *Sinbad and the Eye of the Tiger* (Harryhausen e Dalton, 2009: 240).



Figura 6.72: Paisagens exóticas em Skull Island, em *King Kong* (1933)



Figura 6.73: *Mysterious Island* (1961)

Se a selva e as criaturas gigantes de *Mysterious Island* devem mais à Skull Island de *King Kong* do que à obra de Júlio Verne, em *The Valley of Gwangi* (1969), Harryhausen retomou um dos seus motivos visuais favoritos (os dinossauros) e desenvolveu uma variação sobre as duas obras-primas de Willis O'Brien: *The Lost World* (1925) e *King Kong* (1933). Assim, tal como no clássico de Schoedsack e Cooper, em *The Valley of Gwangi*, a estrela é uma criatura pré-histórica, neste caso: um dinossauro capturado num vale perdido (algures no México), para ser exibido num circo, de onde foge, causando pânico e destruição nas ruas da povoação, onde acaba por morrer, nas ruínas de uma catedral (que substitui aqui o Empire State Building).



Figura 6.74: O gorila King Kong

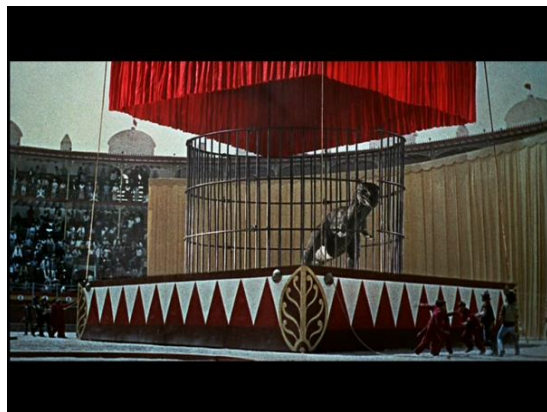


Figura 6.75: O Dinossauro Gwangi.

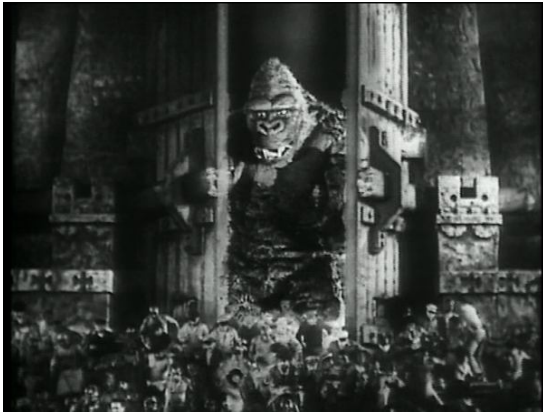


Figura 6.76: *King Kong*



Figura 6.77: *The Valley of Gwangi*

Ao analisar a filmografia de Ray Harryhausen, é possível perceber uma clara evolução técnica (relativamente à obra do seu mestre) mas este virtuosismo não resultou, obrigatoriamente, em melhores filmes. Na opinião de Paul Jensen:

*With 20 Million Miles to Earth*, Harryhausen comes as close as he ever would to matching *King Kong*. Yet those qualities that made Kong great continue to elude Harryhausen. None of the characters has an emotional relationship to the creature's predicament, and even that predicament remains vague (Jensen, 1996: 116).



Figura 6.78: O final trágico de *20 Million Miles to Earth*

A análise de Peter Lev é reveladora do carácter maneirista da obra de Ray Harryhausen: se, no *King Kong* de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, cenas como a luta entre o gorila e o dinossauro (ou a fuga para o Empire State Building) constituem um elemento estrutural da narrativa - na obra de Harryhausen, as cenas equivalentes constituem o próprio objetivo do filme. Ora, esta transformação de um elemento estrutural de uma obra clássica na própria substância de uma segunda obra, por aquela inspirada, constitui precisamente uma das características da arte maneirista (Le Sueur, 1975: 329).

### **Conclusão:**

Do mesmo modo que, segundo Vasari, a geração posterior a Miguel Ângelo procurou ultrapassar os seus mestres, através do domínio da técnica (Humfrey, 2002: 119), também uma nova geração de cineastas procurou (nos anos do pós- guerra) afirmar a sua identidade artística, através do domínio e exibição da técnica cinematográfica. Em 1982, a propósito do cinema de Francis Ford Coppola, Brian de Palma e Steven Spielberg, Serge Daney definia o cinema maneirista de Hollywood da seguinte forma:

How can one define this mannerism? Nothing happens to human beings, everything happens to images. Images become characters with pathos, pawns in the game. We tremble for them, we want them to be kindly treated, they are no longer just produced by the camera, but manufactured outside it, and its "pre-visualization," thanks to video, is the object of what little love is left in the cold hearts (I am exaggerating) of the filmmakers. In a mannerist world, actors "of flesh, blood and celluloid" are quickly reduced to the status of stand-ins and quotations of themselves, to visual signals. They're still there, but they've ceased to be interesting ages ago (Daney, 1982)<sup>95</sup>.

A citação de Daney, retirada de um artigo sobre *One From the Heart/Do Fundo do Coração* (1982) de Francis Ford Coppola, aplica-se com facilidade à obra de George Pal e de Ray Harryhausen. Exercícios de puro virtuosismo, os filmes de Ray Harryhausen pouco têm que ver com a vida real, nascendo de uma relação obsessiva

---

<sup>95</sup> Tradução Inglesa de Ginnette Vincendeau.

com grandes obras cinematográficas do passado, que o autor revisita incessantemente (reelaborando os seus principais elementos, através do exagero e da distorção). Com efeito, os filmes de Harryhausen, meticulosamente planeados através de *storyboards* que permitiam pré-visualizar os seus inúmeros efeitos visuais, transformaram a narrativa no pretexto para a criação de imagens espetaculares, que apesar de já não emocionarem os espectadores pelo seu poder simbólico, deslumbravam-nos com o artifício e a capacidade técnica dos seus criadores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o escopo deste trabalho, e a dimensão do *corpus* fílmico analisado, pareceu-me necessário (de modo a clarificar a minha argumentação) ir apresentando conclusões, à medida que encerrava cada um dos capítulos, em que procurei analisar os diversos elementos constitutivos do maneirismo hollywoodiano. Deste modo, a conclusão final será relativamente breve e concisa.

Tal como o maneirismo histórico, o maneirismo de Hollywood constitui um fenómeno artístico complexo e contraditório, uma reacção aos constrangimentos impostos por um modelo de representação mimético (e essencialmente naturalista), que conduziu a uma exploração de modelos alternativos, provocando um desequilíbrio na relação forma – conteúdo, em favor da primeira.

Tendo baseado o seu modelo narrativo e formal em fórmulas pré-vanguardistas (no que representou um anacronismo no contexto das artes do séc. XX) (Sánchez-Biosca, 1990:24-25), o cinema clássico de Hollywood não ficou, contudo, imune à influência das vanguardas artísticas. Com efeito, entre finais dos anos vinte e dos anos quarenta, os realizadores europeus introduziram elementos de uma estética vanguardista no cinema de Hollywood (Tavares, 2010), dando origem a um estilo formalista, que permaneceria latente até ao final da II Guerra Mundial, e com o qual cineastas como F.W Murnau, Paul Leni, Rouben Mamoulian, Josef von Sternberg e James Whale questionaram pela primeira vez o primado da “transparência”, através da subjetivação da *mise-en-scène* e da adoção de um virtuosismo de procedimentos, que constituiu a primeira tentativa de subversão do modelo clássico, e assumiu as características do que (no contexto do cinema de Hollywood) podemos considerar como um maneirismo cinematográfico<sup>96</sup>.

A influência germânica, largamente disseminada na produção de Hollywood dos anos quarenta, em virtude do êxodo de profissionais da indústria de cinema europeia (que

---

<sup>96</sup> Considerando que, desde a sua reabilitação teórica no início do séc. XX, o maneirismo tem motivado analogias com o movimento expressionista, podemos considerar que o estilo germânico de raiz “expressionista/reinhardiana”, importado por Murnau, Leni e Whale – e as experiências formais vanguardistas de cineastas como Rouben Mamoulian, Busby Berkley, Alfred Hitchcock, Albert Lewin e Vincente Minnelli (que introduziram elementos surrealistas no cinema clássico de Hollywood), estiveram na origem de estilos que podemos classificar de maneiristas.

procuraram refúgio da perseguição Nazi nos EUA), esteve na origem do *film noir*, um ciclo de filmes que constituiu um momento de transformação do cinema de Hollywood e assinalou o início da desagregação do seu paradigma formal (Ray, 1985: 176).

Igualmente decisiva no desenvolvimento do *film noir* foi a influência exercida por *Citizen Kane*, uma obra cujo excesso formal representou um desafio aos valores dominantes do cinema clássico (Bordwell, Staiger and Thompson, 1985: 75). O trabalho de Orson Welles e de cineastas europeus como Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Robert Siodmak, Curtis Bernhardt, Jacques Tourneur e Billy Wilder, principais responsáveis pelo desenvolvimento do *film noir* (e pela influência que este exerceu em todos os géneros), representa a afirmação de um cinema de “autor”, que convocava a atenção dos espectadores para os valores formais e as questões do estilo, constituindo por isso um momento decisivo no desenvolvimento e na eclosão do maneirismo de Hollywood, nos anos do pós-guerra.

Tal como na arte do séc. XVI, o maneirismo hollywoodiano nasceu de uma consciência do cinema em relação ao seu passado, num período marcado pela crise do sistema social, cultural e industrial que havia originado o cinema clássico, paradigma com o qual realizadores como Albert Lewin, Vincente Minnelli, Douglas Sirk, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Richard Fleischer, Roger Corman, ou Jerry Lewis, estabeleceram uma relação de profunda ambiguidade, e cuja obra revela, à semelhança de artistas como Pontormo, Parmigiano, El Greco e Tintoretto, uma dissolução da harmonia clássica e a substituição da sua normatividade, por características mais sugestivas e subjetivas (Hauser, 2003: 370).

Obrigada a concorrer com a chamada “modernidade” cinematográfica europeia (do neorealismo à *nouvelle vague*), mas também com a ficção televisiva (herdeira da série B), que se apropriara do modelo clássico (reduzindo-o por vezes ao seu mínimo denominador comum), pouco mais restava à nova geração de cineastas norte-americanos dos anos quarenta e cinquenta<sup>97</sup>, do que forçar os limites do paradigma clássico, através de uma retórica de efeitos maneiristas que, não implicando um corte radical com o classicismo, representou todavia uma tentativa de renovação formal.

---

<sup>97</sup> Realizadores como Vincente Minnelli, Anthony Mann, Nicholas Ray, Stanley Donen, Samuel Fuller, Richard Fleischer, Richard Quine, Blake Edwards, Ray Harryhausen, Jack Arnold, Frank Tashlin, Jerry Lewis, Roger Corman e John Frankenheimer.

Ao contrário da economia de meios e da “transparência” clássica, os cineastas maneiristas sobrepuseram o estilo à narrativa, atraindo a atenção do espectador para o artifício, a sofisticação e o refinamento estético de uma *mise-en-scène*, que constituiu um exercício de virtuosismo (na exibição da técnica e do aparato tecnológico), com vista à obtenção do “efeito”. Inerentemente maneirista, o *integrated dance musical* foi o subgênero que mais investiu em pesquisas formais esteticamente vanguardistas, subvertendo a “transparência” e questionando os códigos de verosimilhança do cinema clássico, através de virtuosos exercícios de estilo.

A revolução tecnológica, registada no início da década de 1950, produziu um impacto significativo no cinema de Hollywood, dando origem a um conjunto de filmes que, numa lógica de “cinema de atrações”<sup>98</sup>, transformaram a narrativa no pretexto para a criação de imagens espetaculares, através de um estilo exibicionista que sobrepuja o espetáculo da técnica (e do aparato tecnológico) ao fluxo e à economia narrativa. Nesse sentido, a emergência do cinema fantástico e de ficção científica no cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960, e a sua dependência do aparato tecnológico e dos efeitos especiais, reflete o modo como uma nova geração de realizadores e profissionais da indústria de cinema norte-americana, encarou o peso da tradição clássica de Hollywood, optando, tal como sucedera com os artistas do séc. XVI, por explorar novos temas e gêneros cinematográficos, e investir no refinamento da técnica em busca da espetacularidade, do preciosismo e do efeito.

Do mesmo modo que, nas academias do séc. XVI, se encorajava o estudo e a imitação dos grandes mestres (Humfrey, 2002: 134), também nos estúdios de Hollywood uma nova geração de realizadores (do pós-guerra) foi incentivada a imitar o estilo e a obra dos grandes cineastas do período clássico. Esta postura maneirista esteve assim na origem de um conjunto de filmes que nasceram de uma relação obsessiva com as grandes obras cinematográficas do passado, revisitadas por cineastas como Ray Harryhausen e Andrew V. McLaglen que, apesar da sua reverência para com o cinema clássico de Hollywood, foram confrontados com a impossibilidade de preservar o seu modelo narrativo e formal, num período de profundas transformações socioculturais, que assinalou o declínio do próprio *studio system*.

---

<sup>98</sup> No mesmo sentido em que Charles Musser interpreta o conceito de “Cinema of Attractions” originalmente introduzido por Tom Gunning (Musser, *in* Strauven, 2006:389-416).

A coexistência de varias correntes estéticas no cinema do pós-guerra (1945-1968), período em que, a par das últimas grandes obras clássicas<sup>99</sup>, proliferam diferentes soluções maneiristas, numa ambígua articulação de valores, constitui o sintoma de um processo de transformação do cinema de Hollywood, no qual o maneirismo, enquanto manifestação estética, assumiu um papel determinante. No entanto, tal evidência conduz-nos inevitavelmente à seguinte questão: afinal, quão maneirista foi o chamado cinema “clássico” de Hollywood?

Tendo coexistido durante quase toda a história do sistema dos estúdios, ambos os modelos formais (o estilo clássico e os diferentes maneirismos que gerou) são indissociáveis. Com efeito, a partir do momento em que o modelo clássico foi institucionalizado como paradigma do sistema de produção dos estúdios, tornou-se inevitável o desenvolvimento de estilos e soluções maneiristas alternativas. Na verdade, o classicismo sem o maneirismo degenera em pseudo-classicismo, e o maneirismo sem classicismo, transforma-se num estilo amaneirado (G.R. Hocke, *in* Losilla, 2003: 17).

Ao contrário de autores como Drew Casper e Barry Langford, que classificam o cinema do pós-guerra como pós-clássico, David Bordwell e Kristin Thompson minimizam o impacto das transformações formais registadas no cinema de Hollywood, durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, considerando que estas não constituíram uma verdadeira rutura com o modelo clássico, mas antes uma expansão das possibilidades expressivas desse mesmo paradigma (Bordwell, 2006: 17-21)<sup>100</sup>. Deste modo, o conceito de cinema clássico de Hollywood, defendido por Bordwell e Thompson parece ser suficientemente amplo para que nele possamos incluir algumas variantes internas, como os estilos maneiristas e barrocos de Josef von Sternberg, Orson Welles, Douglas Sirk ou Vincente Minnelli. De facto, ao analisar a chamada “New Hollywood” (1968-1980), e em particular o trabalho de cineastas como Sam Peckinpah, Steven Spielberg, George Lucas e Brian de Palma, o próprio Bordwell não hesitou em estabelecer uma analogia com o maneirismo histórico, considerando que o trabalho destes cineastas revela uma necessidade de inovação, fruto do que designou como “the problem of belatedness”, uma consciência do passado do cinema e da tradição clássica que os antecedeu

---

<sup>99</sup> Filmes como *Scaramouche* (1950), *Captain Horatio Hornblower/ Epopeia nos Mares* (1951), *Mogambo* (1953), *Roman Holiday/Férias em Roma* (1953), *Sabrina* (1954), *Love is a Many-Splendored Thing/A Colina da Saudade* (1955), *Seven Men from Now* (1956), *Rio Bravo* (1958) e *Ben-Hur* (1959).

<sup>100</sup> Bordwell recorre ao conceito de “equivalentes funcionais”, para minimizar o impacto das alterações narrativas e formais que se verificaram no pós-guerra, preferindo destacar as soluções de continuidade espaço-temporal a que, apesar da sua estilização e expressividade, estes filmes aderem.

(Bordwell, 2006:21-25), muito semelhante ao que Alain Bergala identificou como “o sentimento de ter chegado tarde demais” em “D’une certaine manière” (Bergala, 1985).

Considerando o impacto dos estilos maneiristas no cinema do pós-guerra, não julgo ser possível analisar o cinema “clássico” de Hollywood (que corresponde à era do sistema dos estúdios) sem reconhecer que este inclui todo um conjunto de obras e cineastas maneiristas, que assumiram uma importância decisiva na história do cinema, e aos quais se ficaram a dever fecundas propostas estéticas e formais, cuja influência continua a fazer-se sentir no cinema contemporâneo. Com efeito, o cinema clássico foi, desde cedo, também, um cinema maneirista.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AAVV (1972). *História da Arte: volumes 6 e 7*. Lisboa: Publicações Alfa.
- AAVV (2005). *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.
- AAVV (1992). *História do Séc. XX: Os Anos da Guerra Fria 1945-1960*. Lisboa: Alfa.
- AAVV (1992). *História do Séc. XX: A Cultura da Juventude 1960-1973*. Lisboa: Alfa.
- ADORNO, Theodor W. (2003). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1996). *Teoria da Literatura* (8ª edição). Coimbra: Livraria Almedina.
- ANGULO, Jesús; CUETO, Roberto; SANTAMARINA, Antonio (coord.) (2008). *David Lean*. San Sebastian: Donostia Kultura.
- ALMEIDA, Paulo Ricardo (2005).” Inocência do olhar e artificialismo social: Sobre F. W. Murnau”, In *Contra-Campo-Revista de Cinema nº 66*. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/66/focomurnau.htm>. Consultado em 23/04/ 2013.
- ALTMAN, Rick (1987). *The American Film Musical*. London: Indiana University Press.
- ALTMAN, Rick (1999). *Film/Genre*. London: BFI.
- ANDERSON, Lindsay (1999). *About John Ford*. London: Plexus.
- ANDREW, Geoff (2004). *The Films of Nicholas Ray*. London: BFI.
- ANTÓNIO, Lauro (2010). *Temas de Cinema: David Griffith, Orson Welles, Stanley Kubrick*. Lisboa: Dinalivro.
- ALDARONDO, Ricardo; IRIATE, Ana Cristina (2005). *Robert Wise*. Festival Internacional de Cine de San Sebastian/Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministerio de Cultura.
- ARMSTRONG, Stephen. B (2011). *Andrew V. McLaglen: The Life and Hollywood Career*. Jefferson: McFarland &Company.
- ARAÚJO, Emília Rodrigues; BENTO, Sofia Coelho (2007). *Como fazer um doutoramento? Desafios às Universidades, práticas pessoais e organização dos tempos*. Porto: Edições Ecopy.

- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio (1994). *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARNHEIM, Rudolf (2001). *O Poder do Centro*. Lisboa: Edições 70.
- ASCENÇÃO, Joana (org.) (2010). *Elia Kazan: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- ASTRE, George-Albert; HOARAU, Albert—Patrick (1997). *El Universo del Western*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ATKINS, Irene (1987). *Henry Koster: A Directors Guild of America Oral History*. Scarecrow Press.
- AUMONT, Jacques (2004). *Las Teorias de los cineastas*. Barcelona: Paídos.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (2004). *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2004). *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia.
- AUMONT, Jacques (2008). *O Cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- AUMONT, Jacques (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- BACHER, Lutz (2006). *Max Ophuls's Adaptation to and Subversion of Classical Hollywood Cinema and Their Effect on his European Filmmaking*. Disponível em: [http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0306/bacher\\_ophuls.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/bacher_ophuls.htm). Consultado em 17/10/2012.
- BALIO, Tino (edit) (1985). *The American Film Industry* (revised edition). Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- BALIO, Tino (edit) (1996). *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Los Angeles: University of California Press.
- BASINGER, Jeanine (2007). *Anthony Mann (new and expanded edition)*. Connecticut: Middletow.
- BAZIN, André (1991). *Orson Welles*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BEHLMER, Rudy (ed.) (1973). *Memo from David O' Selznick*. New York: Avon.
- BEHLMER, Rudy (ed.) (1985). *Inside Warner Bros. 1935-1950*. London: Weinfeld and Nicolson.

- BEHLMER, Rudy (1993). *Memo from Darryl F. Zanuck- The Golden Years at Twentieth Century-Fox*. New York: Grove Press.
- BÉNARD DA COSTA, João (org.) (1984). *Josef Von Stenberg*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BÉNARD DA COSTA, João (org.) (1985). *Catálogo do Ciclo de Cinema de Ficção Científica*. Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema: Lisboa.
- BÉNARD DA COSTA, João (1987a). *O Musical volume I*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BÉNARD DA COSTA, João (1987b). *O Musical volume II*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BÉNARD DA COSTA, João (1989). *O Musical volume III*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- BÉNARD DA COSTA, João (org.) (1990). *Howard Hawks*. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Lisboa.
- BÉNARD DA COSTA, João (1997). “Three Godfathers” in *John Ford -As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 174-177.
- BÉNARD DA COSTA, João (1999a). “Keeper of the Flame- Chama Eterna” in *George Cukor-As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 103-106.
- BÉNARD DA COSTA, João. (1999 b). “Les Girls-As Girls” in *George Cukor - As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 163-166.
- BÉNARD DA COSTA, João (2007). *Os Filmes da minha vida (2º volume)*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- BELTON, John; HALL, Sheldon; NEALE, Steve (ed.) (2010). *Widescreen Worldwide*. Leicester: John Libbey Publishing.
- BERG, A. Scott (1991). *Goldwyn*. London: Sphere Books.
- BERGALA, Alain (1984). *Le cinéma d’après*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº 360-61, junho-julho, pp. 58-62.
- BERGALA, Alain (1985). *D’une certaine manière*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº 370, Abril, pp. 11-15.
- BERGALA, Alain; MAURIÈS, Patrick (1985). *L’cinéma, l’art et la manière*. Paris: Cahiers du Cinéma, nº 370, Abril, pp. 23-27.

BERLINER, Todd; COHEN, Dale (2011). "The illusion of continuity: active perception and the classical editing system", in *Journal of Film and Video*, volume: LXIII. Spring 2011, pp. 44-63.

BIETTE, Jean-Claude (2001). "Um olhar sobre Raoul Walsh", in FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2001). *Raoul Walsh*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp. 128-143.

BINGEN, Steven; SYLVESTER, Stephen; TROYAN, Michael (2011). *MGM: Hollywood's greatest backlot*. Santa Monica Press.

BOGDANOVICH, Peter (1978). *John Ford* (Revised and Enlarged Edition). Berkley: University of California Press.

BOGDANOVICH, Peter (1997). *Who the Devil Made It? Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Ballantine Books.

BOGDANOVICH, Peter (1998). *This Is Orson Welles*. N.Y: Da Capo Press.

BONITZER, Pascal (1995). *Peinture et cinema*. Paris: Cahiers du cinema/ Éditions de L'Etoile.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. N.Y: Columbia University Press.

BORDWELL, David (1997a). *Film Art: An Introduction* (Fifth Edition). N.Y: McGraw Hill.

BORDWELL, David (1997b). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.

BORDWELL, David (2006). *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press.

BOXWELL, David (2004). *Four Sons*. Disponível em [http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/four\\_sons/](http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/four_sons/). Consultado em 19/12/2011.

BRODE, Douglas (2006). *Elvis Cinema and Popular Culture*. London: Mcfarland & Company.

BRODE, Douglas (2009). *Shooting Stars of the Small Screen: Encyclopedia of TV Western Actors, 1946-Present*. Austin: University of Texas Press.

BRISLANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude (2011). *Gramática do Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

BUENO, Mónica Barrientos (2009). *Celuloide enmarcado, el retrato pictórico en el cine*. Madrid: Quiasmo editorial.

- BURCH, Noël (2006). *El Tragaluz del Infinito* (Quinta Edición). Madrid: Cátedra.
- BUFORD, Kate (2000). *Burt Lancaster an American Life*. London: Aurum Press.
- BURROWS, Michael (1970). *John Ford and Andrew V. McLaglen*. St. Austell, Cornwall: Primestyle.
- BUSCOMBE, E (edit.) (1988). *The BFI Companion to the Western*. London: André Deutsch.
- CAMPAN, V, e MENEGALDO, G (edit.) (2003). *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris: La Licorne.
- CAMPER, Fred (1999). *Otto Preminger's Bonjour Tristesse*. Disponível em <http://www.fredcamper.com/Film/Preminger.html>. Consultado em 23/09/2013.
- CAMPER, Fred (2006). *The Films of Douglas Sirk: The Epistemologist of Despair*. Disponível em <http://www.fredcamper.com/Film/Sirk.html>. Consultado em 15/04/2013.
- CANHAM, Kingsley (1973). *The Hollywood Professionals: Michael Curtiz, Raoul Walsh, Henry Hathaway*. London: Tantivy Press.
- CANHAM, Kingsley (1974). *The Hollywood Professionals volume 2: Lewis Milestone*. London: Tantivy Press.
- CANTERO, Marcial (2000). *Brian De Palma*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CALABRESE, Omar (1987). *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- CALLOW, Simon. (2000). *The Night of the Hunter*. London: BFI Publishing.
- CARRASSAT, Patrícia; MARCADÉ, Isabelle (2001). *Os Movimentos na Pintura*. Círculo de Leitores.
- CARREGA, Jorge (2010). *Elvis Presley e o cinema musical de Hollywood*. Leça da Palmeira: HM Editora.
- CASAS, Quim (2002). "Albores del western: Ford y otros pioneros", in *Nosferatu n° 40: El joven Ford*. San Sebastian: Donostia Kultura, pp. 24-34.
- CASAS, Quim; IRIATE, Ana Cristina (Coord.) (2007). *Henry King*. Festival Internacional de Cine de San Sebastian/Filmoteca Española/I.C.A.A/Ministério de Cultura.
- CASAS, Quim (2010). *FRITZ LANG (4ª edición)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CASPER, Drew (2007). *POSTWAR HOLLYWOOD 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing.
- CASPER, Drew (2011). *HOLLYWOOD FILM 1963-1976*. Malden: Willey-Blackwell.

CASTRO DE PAZ, José Luis (1999a). *Alfred Hitchcock Vertigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, José Luis (1999b). *El surgimento del telefilme, los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2012). *Alfred Hitchcock* (Segunda Edición). Madrid: Cátedra.

COOK, Pam; BERNINK, Mieke (1999). *The Cinema Book (2nd Edition)*. London, British Film Institute.

COOK, D. A (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. N.Y: Charles Scribner's Sons.

COMAS, Àngel (2004). *Anthony Mann*. Madrid: T&B editors.

COWIE, Peter (2004). *John Ford and the American West*. New York: Harry N. Abrams.

COHAN, Steven (2005). *Incongruous Entertainment: Camp, Cultural Value and the MGM Musical*. Duke University Press.

CORK, John (2008). *Murnau, Borzage and FOX*. Disponível em [http://www.dvdbeaver.com/film2/dvdreviews43/murnau\\_borzage\\_fox.htm](http://www.dvdbeaver.com/film2/dvdreviews43/murnau_borzage_fox.htm). Consultado em 24/05/2012.

COUSINS, Mark (2004). *The Story of Film*. Pavillion Books.

CUSTEN, George F. 1997. *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*. New York: Basic Books.

DANEY, Serge (1982). *One from the Heart* (Translated by Ginette Vincendeau). FRAMEWORK #32/33. Disponível em [http://home.earthlink.net/~steevee/Daney\\_one.html](http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_one.html). Consultado em 23/07/2013.

DANKS, Adrian (2002). *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2002/cteq/jekyll/>. Consultado em 23/11/2012.

DANKS, Adrian (2007). *Rouben Mamoulian*. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2007/great-directors/mamoulian/>. Consultado em 23/11/2012.

DALLE VACCE, Angela (edit) (2003). *The Visual Turn: Classical Film theory and Art History*. New Jersey and London: Rutgers University Press.

DALY, Fergus & DOWD, Garin (2003). *Leos Carax*. Manchester: Manchester University Press.

- DANIEL, Douglass K (2011). *Tough as Nails: The life and Films of Richard Brooks*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- DAVIS, Ronald (2005). *Just Making Movies: Company Directors on the Studio System*. Jackson: University Press of Mississippi.
- DEGLI-ESPOSTI, Cristina (edit.) (1998). *Post Modernism in the Cinema*. New York: Berghahn Books.
- DELORME, Stéphane (2010). *Francis Ford Coppola*. Cahiers du cinéma.
- DENTON, Clive (1974). *The Hollywood Professionals: Henry King*. London: The Tantivy Press.
- DE TOTH, André; SLIDE, Anthony (1996). *De Toth on De Toth: Putting the Drama in Front of the Camera*. London & Boston: Faber and Faber.
- DE SEIFE, Ethan (2012). *TASHLINESQUE*. Middletown: Wesleyan University Press.
- DEWEY, D (1998). *James Stewart*. London: Time Warner Paperbacks.
- DOUGLAS, Kirk (1988). *The Ragman's Son: An Autobiography*. London: Pocket Books.
- DOHERTY, Thomas (1988). *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American movies in the 1950's*. London: Unwin Hyman.
- DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press.
- DICK, Bernard F. (2004). *Hal Wallis: Producer to the Stars*. University Press of Kentucky.
- DIXON, Wheeler Winston (edit) (2000). *Film genre 2000: new critical essays*, N.Y: State University of New York Press.
- DIXON, Wheeler Winston (2009). *Andrew V. McLaglen: Last of the Hollywood Professionals*. Disponível em: <http://www.sensesofcinema.com/2009/50/andrew-v-mclaglen-interview/>. Consultado online em 23/11/2011.
- DUFOUR, Éric (2011). *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- DUPONT, Hervé (1994). *William Dieterle: Antifascismo y compromiso romántico*. Festival Internacional de Cine de San Sebastian/Filmoteca Espanõla/I.C.A.A/Ministerio de Cultura.
- DURGNAT, Raymond (2010). *A Long Hard Look at 'Psycho'*. London: BFI/Palgrave Macmillan.

- ELSAESSER, Thomas (2012). *The Persistence of Hollywood*. London: Routledge.
- EYMAN, Scott (2005). *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*?. New York: Simon & Schuster.
- ELLEY, Derek (1984). *The Epic Film*. London: Routledge & Kegan Paul.
- EISNER, Lotte. (1973). *The Haunted Screen*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- EYMAN, Scott (2000). *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- EYMAN, Scott; DUNCAN, Paul. (ed.) (2005). *John Ford- A Filmografia Completa. Taschen*.
- EYMAN, Scott (2010). *Empire of Dreams-The Epic Life of Cecil B. DeMille*. New York: Simon & Schuster.
- ESTRIN, Allen (1980). *The Hollywood Professionals vol. 6: Capra, Cuckor, Brown*. London: The Tantiviti Press.
- FARBER, Manny (1998). "The Gimp" in *Negative Space*. N.Y: Da Capo Press, pp. 388-397.
- FELLEMAN, Susan (1997). *Botticelli in Hollywood*. New York: Twayne Publishers.
- FERREIRA, Carlos Melo (1985). *O Cinema de Alfred Hitchcock*. Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Carlos Melo (2004). *As Poéticas do Cinema*. Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Carlos Melo (2011). *Cinema- Uma arte impura*. Porto: Edições Afrontamento.
- FERREIRA, Manuel Cintra (1999). "The Bitter Tea of General Yen/A Grande Muralha", in AAVV (1999). *Frank Capra -As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, pp.76-79.
- FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2001). *Raoul Walsh*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.
- FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2004). *King Vidor: Um Romance Americano*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2006). *Rouben Mamoulian*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

- FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2007). *Henry King: A Câmara à Altura dos Sentimentos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- FERREIRA, Manuel Cintra (org.) (2007). *Roger Corman: O Anjo Selvagem de Hollywood*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- FEUR, Jane (1993). *The Hollywood Musical* (second edition). London: BFI/Macmillan Press.
- FLEISCHER, Richard (1993). *Just Tell Me When To Cry: a memoir*. New York: Carrol & Graf Publishers.
- FONSECA, M.S (1997). “Stagecoach -A Cavalgada Heróica”, in AAVV (1997). *John Ford- As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- FONT, Domènec (1998). *La Noche del cazador-Charles Laughton*. Barcelona: Paidós.
- FISHGALL, Gary (2002). *Gregory Peck: A Biography*. New York: Scribner.
- FISCHER, Lucy (ed.) (1991). *Imitation of Life: Douglas Sirk Director*. New Jersey: Rutgers University Press.
- FRAYLING, Christopher (1998). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (revised edition). London-New York: I.B Tauris.
- FRIEDRICH, Otto (1987). *City of Nets: a portrait of Hollywood in the 1940's*. New York: Harper & Row.
- FUJIWARA, Chris (1998). *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- FUJIWARA, Chris (2008). *The World and it's Double-The Life and Work of Otto Preminger*. London: Faber and Faber.
- FUJIWARA, Chris (2009). *Jerry Lewis*. Chicago: University of Illinois Press.
- GAINES, Jane (edit) (1992). *Classical Hollywood Narrative, the paradigm wars*. Durham and London: Duke University Press.
- GALLAGHER, Tag (1986). *John Ford -The Man and His Films*. Los Angeles: University of California Press.
- GALLAGHER, Tag. (2002). *Josef von Sternberg*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/sternberg/>. Consultado em 27/11/2012.
- GARCIA, Roger; EISENSCHITZ, Bernard (ed.) (1994). *Frank Tashlin*. Éditions du Festival international du film de Locarno.
- GARIS, Robert (2004). *The Films of Orson Welles*. Cambridge University Press.

- GEADA, Eduardo (1978). *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GEADA, Eduardo (1998). *Os Mundos do Cinema: Modelos Dramáticos e Narrativos no Período Clássico*. Lisboa: Artes e Ideias.
- GRAFE, F; PATALAS, E; PRINZELER, H. (1993). *FRITZ LANG*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GEIST, Kenneth L. (1978). *Pictures Will Talk: The Life and Times of Joseph L. Mankiewicz*. N.Y: Charles Scribner's Sons.
- GHEZZI, Enrico (2003). *Stanley Kubrick*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- GOTTLIEB, Sidney (ed.) (1995). *Hitchcock on Hitchcock*. London: Faber and Faber.
- GIBBS, John (2002). *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflower Press.
- GRAHAM, Gordon (1997). *Filosofia das Artes: Introdução à Estética*. Lisboa: Edições 70.
- GRANT, Barry Keith (2003). *Film Genre Reader III*. Houston: Texas University Press.
- GRECO, Joseph (1999). *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941-1951*. Dissertation.com.
- GRIFFIN, Mark (2010). *A Hundred or More Hidden Things: The Life and Films of Vincente Minnelli*. Da Capo Press.
- GRILO, João Mário (1985). *Elementos para uma genealogia do MRI*. Disponível em <http://www.cecl.com.pt/rc1/02/rc102-07.html>. Consultado em 22/08/ 2013.
- GRILO, João Mário e MONTEIRO, Paulo Filipe (organização e textos) (1996). “O Que é o cinema?”, In *Revista de comunicação e linguagens n° 23*. Lisboa: Edições Cosmos.
- GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema*. Relógio D'Água. Lisboa.
- GRILO, João Mário (2006). *O Homem Imaginado, cinema, acção e pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte.
- GRILO, João Mário (2007). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- GUNNING, Tom (2000). *The Films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*. London: BFI.
- GUÉRIN, William Karl (1988). *Max Ophuls*. Paris: Cahiers du Cinéma.

HALL, John W (1995). "Touch of Psycho?: Welles' Influence on Hitchcock." In *BLFJ- Bright Lights Film Journal- Issue 14*. Disponível em <http://brightlightsfilm.com/14/psycho.php>. Consultado em 11/07/2012.

HALLIDAY, John (1997). *Sirk on Sirk: Conversations with Jon Halliday (new and revised edition)*. London: Faber and Faber.

HARRIS, Mark (2009). *Scenes from a Revolution: The Birth of the New Hollywood*. Edinburgh: Canongate books.

HARRYHAUSEN, Ray; DALTON, Tony (2009). *Ray Harryhausen: an animated life*. London: Aurum.

HARVEY, James (2002). *Movie Love In The Fifties*. Massachusetts: Da Capo Press.

HAUSER, Arnold (1988). *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença.

HAUSER, Arnold (2003). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

HERZOGENRATH, Bernd (ed.) (2006). *The Films of Tod Browning*. London: Black Dog Publishing.

HEREDERO, Carlos F; TORREIRO, Casimiro (coord.) (1996). *Historia General del Cine vol. X (1955-1975)*. Madrid: Ediciones Cátedra.

HERMAN, Jan (1997). *A Talent for Trouble: the life of Hollywood's most talented director*. N.Y: Da Capo.

HILLIER, Jim (ed.) (1985). *Cahiers du Cinéma: The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

HILLIER, Jim (ed.) (1986). *Cahiers du Cinéma volume 2: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*. London: Routledge & Kegan Paul.

HIRSCH, Foster (1981). *Film Noir: The Dark Side of the Screen*. Massachusetts: Da Capo Press.

HURTADO, José A. e Losilla, Carlos (coord.) (1997). *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana y Festival de Cine de Gijon.

HUTCHEON, Linda (1989). *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70.

HERMAN, Jan (1997). *William Wyler: A Talent for Trouble: the life of Hollywood's most talented director*. Da Capo.1997.

HICKMAN, Gail Morgan (1977). *The Films of George Pal*. South Brunswick and New York: A. S. Barnes and Company.

- HUSTON, John (1980). *An Open Book*. New York: Alfred A. Knopf.
- HUMFREY, Peter (2002). "O Maneirismo", In GOWING, Lawrence (org.) (2002). *História da Arte Universal vol. 4*. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 115-134.
- JANSON, H.W (1998). *História da Arte* (6ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- JENSEN, Paul M. (1996). *The Men Who Made the Monsters*. New York: Twayne Publishers.
- JOHNSTON, Claire and WILLEMEN, Paul (ed.) (1973). *Frank Tashlin*. Edinburgh Film Festival.
- JOURNOUT, Marie-Thérèse (2005). *Vocabulário de cinema*. Lisboa: Edições 70.
- KRAMER, Peter (2005). *The New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower.
- KENNEDY, Matthew (2004). *Edmund Goulding's Dark Victory: Hollywood's genius bad boy*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- KIERSCH, Mary (1986). *Curtis Bernhardt: A Directors Guild of America Oral History*. Metuchen, N.J: The Scarecrow Press, Inc.
- KITSES, Jim (2004). *Horizons West Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: BFI.
- KITSES, Jim; RICKMAN, Gregg (ed.) (1998). *The Western Reader*. New York: Limelight Editions.
- KNIGHT, Timothy (2010). *SINATRA: Hollywood his way*. Philadelphia: Running Press Book Publishers.
- KOVACS, András Bálint (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press.
- KLEIN, Robert (1998). *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: EDUSP-Editora da Universidade de São Paulo.
- KROHN, Bill (2011). *Masters of cinema: Alfred Hitchcock*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- KRUTNICK, Frank (2000). *Inventing Jerry Lewis*. Washington: Smithsonian Institution.
- LANGFORD, Barry (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LANGFORD, Barry (2010). *Post-Classical Hollywood: film industry, style and ideology since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- LATORRE, José María (1995). *La vuelta al mundo en 80 aventuras*. Barcelona: Libros Dirigido Por.
- LATORRE, José María (coord.) (2006). *La “generación de la violência” del cine norte-americano*. Revista Nosferatu 53-54. San Sebastian: Donostia Kultura.
- LATORRE, José María (coord.) (2008). *Raoul Walsh*. San Sebastian: Donostia Kultura.
- LE SUEUR, Marc A. (1975). “Film Criticism and the Mannerist Alternative or Pauline and Stanley and Richard and Agnes”, In *Journal of Popular Film, issue 4, vol. 4*. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00472719.1975.10661785#.UjwvFsakrMs> Consultado em 25/10/ 2012.
- LEV, Peter (2003). *The Fifties: transforming the screen 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press- Charles Scribner’s Sons.
- LEVY, Shawn (2009). *Paul Newman: A Life*. London: Aurum Press.
- LOSILLA, Carlos (1996). “Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido”, In Rimabau, E; Torreiro, C. (1996). *História General del Cine Vol. VIII (Estados Unidos 1932-1955)*. Madrid: Cátedra, pp.207-224.
- LOSILLA, Carlos (2002). “El Fantasma de Tom Joad”, In *El joven Ford (revista Nosferatu 40)*. San Sebastian: Donostia Kultura, pp. 35-42.
- LOSILLA, Carlos (2003). *La Invención de Hollywood: o como olvidar-se de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós.
- LOSILLA, Carlos (ed.) (2009). *En Tránsito: Berlin-Paris-Hollywood, más allá de la história del cine*. Madrid: T&B Editores.
- LOSILLA, Carlos (2012). *La invencion de la modernidad: o como acabar de una vez por todas com la história del cine*. Madrid: Cátedra.
- LOURENÇO, Frederico (org.) (1990). *James Whale*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- LOURENÇO, Frederico (1996). *George Cukor, cineasta das mulheres*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- LOVELL, Glenn (2008). *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2010). *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70.
- LUGOWSKY, David (2005). *James Whale*. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/whale/>. Consultado em 07/06/2011.
- LUSTED, David (2003). *The Western*, Essex: Pearson Education.

- MADEIRA, Maria João; Oliveira, Luís Miguel (org.) (2004). *D.W. Griffith*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- MADEIRA, Maria João (org.) (2009). *John Huston, cavaleiro errante*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- MADEIRA, Maria João, (org.) (2011). *F.W. Murnau- As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- MALTBY, Richard (2003). *Hollywood Cinema* (second edition). London: Blackwell Publishing.
- MAYNE, Judith (1993). *Cinema and Spectatorship*. Routledge.
- MARTIN, Rubin (1999). *Thrillers*. New York: Cambridge University Press.
- MAST, Gerald; COHEN, Mark; BRAUDY, Leo (1992). *Film Theory and Criticism: introductory readings* (fourth edition). New York: Oxford University Press.
- MCARTHUR, Colin (1990). *O Filme Policial*. Lisboa: Livros Horizonte.
- MCARTHUR, Colin (2000). *The Big Heat*. London: BFI Publishing.
- MCBRIDE, Joseph (2003). *Searching for John Ford: A Life*. London: Faber & Faber.
- MCCANN, Graham (1996). *CARY GRANT: A Class Apart*. London: Fourth Estate.
- MCDONALD, Paul (2000). *The Star System: Hollywood's production of popular identities*. London: Wallflower.
- MCELHANEY, Joe (2006). *The Death of Classical Cinema: Hitchcock, Lang, Minnelli*. New York: State University of New York.
- MCELHANEY, Joe (ed.) (2009). *Vincente Minnelli: The Art of Entertainment*. Detroit: Wayne State University Press.
- MCDUGAL, Dennis (2001). *The Last Mogul: Lew Wasserman, MCA, and the hidden history of Hollywood*. N.Y: Da Capo Press.
- MCGILLIGAN, Patrick (2000). *Film Crazy: Interviews with Hollywood legends*. N.Y: St. Martin's Press.
- MCGILLIAN, Patrick (2003). *Alfred Hitchcock-A life in Darkness and Light*. New York: Regan Books/Harper Collins.
- MCGILLIGAN, Patrick (2011). *Nicholas Ray: The Glorious Failure of an American Director*. New York: Itbooks/ HarperCollins Publishers.
- MEMBA, Javier (2006). *El cine de terror de la Universal*. Madrid: T&B editores.

MEREGHETTI, Paolo (2011). *Masters of Cinema: ORSON WELLES*. Paris: Cahiers du Cinema.

MÉRIDA, Pablo (1996). *Michael Curtiz*. Madrid: Cátedra.

MERRITT, Russell (2008). “Crying in color: How Hollywood coped when Technicolor died” In *Journal of the national film and sound archive, Australia, volume 3, n° 2/3*. Disponível em: [http://www.nfsa.gov.au/site\\_media/uploads/file/2010/09/09/NFSAJournal-Vol3-Nos2\\_3.pdf](http://www.nfsa.gov.au/site_media/uploads/file/2010/09/09/NFSAJournal-Vol3-Nos2_3.pdf). Consultado em 31/01/2012.

MILLER, Gabriel (2000). *The Films of Martin Ritt: Fanfare for the Common Man*. Jackson: University Press of California.

MORDDEN, Ethan (1989). *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. N.Y: Fireside.

MORIN, Edgar (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.

MOSS, Marilyn Ann (2011). *Raoul Walsh: The True Adventures of Hollywood's Legendary Director*. Lexington: The University Press of Kentucky.

MORRIS, Gary (1985). “Corman Contextualizado”, In FERREIRA, Manuel Cintra (org) (2007). *Roger Corman, o anjo selvagem de Hollywood*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa -Museu do Cinema, pp.24-47.

MORRISON, James (1998). *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors*. Albany/N.Y: State University of New York Press.

MIRISCH, Walter (2008). *I Thought We Were Making Movies Not History*. University of Wisconsin Press.

MUNDY, John (1999). *Popular Music on Screen - From Hollywood musical to music video*. Manchester: Manchester University Press.

NACACHE, Jacqueline (2005). *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

NACACHE, Jacqueline (2012). *O Actor de Cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

NAREMORE, James (1990). *Acting in the Cinema*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.

NAREMORE, James (1993). *The Films of Vincente Minnelli*. New York: Cambridge University Press.

NEGULESCO, Jean (1984). *Things I Did and Things I Think I Did: A Hollywood Memoir*. New York: Linden Press/Simon &Schuster.

- NEIBER, James and OKUDA, Ted (1995). *The Jerry Lewis Films*. North Carolina: McFarland & Company.
- NOGUEIRA, Luís (2010). *Manuais de Cinema IV: Os Cineastas e a sua arte*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/9>. Consultado em 27/02/ 2013.
- NOGUEIRA, Luís (2010). *Manuais de Cinema II: Os Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/14>. Consultado em 15/02/ 2013.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (ed.) (1997). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford/N.Y: Oxford University Press.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (2010). *Onde está a mise en scene?* São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: [http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ebook/onde esta mise en scene](http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ebook/onde%20esta%20mise%20en%20scene) Consultado online em 24/02/2013.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (org) (2002). *Billy Wilder: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- OLIVEIRA, Luís Miguel (2006) (org). *Howard Hawks: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, Mária Jesús (2003). *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.
- PALÁCIO, Manuel y SANTOS, Pedro (coord.) (1995). *Historia General del Cine volumen VI: La transición del mudo al sonoro*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- PARENT, Dominique Altier (2011). *O Argumento Cinematográfico*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- PAVÉS, Gonzalo M. (2003). *El Cine Negro de la RKO*. Madrid: T&B Editores.
- PEARY, Gerald (ed.) (2001): *John Ford Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- PEREIRA, Paulo (org) (1995). *História da Arte Portuguesa vol. 2*. Lisboa: Temas e Debates.
- PERKINS, V.F. (1993). *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Massachusetts: Da Capo Press.
- PEIXOTO, Nelson Brissac (2010). *Cenários em Ruínas: A realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva.
- PHILIPS, Gene D. (1998). *Exiles in Hollywood: Major European Film Directors in America*. London: Lehigh University Press.

- POMERACE, Murray (2005). *American Cinema of the 1950's: Themes and Variations*. Oxford: Berg Publishers.
- RAMIO, Joaquim Romanguera; THEVENET, Homero Alsina (ed.) (1993). *Textos y Manifiestos del cine*. Madrid: Catédra.
- RAY, Robert B. (1985). *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*. New Jersey: Princeton University Press.
- REQUENA, Jesús González. (2007). *Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- RENZY, Thomas C. (1998). *Jules Verne on Film: a filmography of the cinematic adaptations of his works, 1902 through 1997*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- ROBERTS, Randy; OLSON, James (1997). *John Wayne, American*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ROBERTS, Ian (2008). *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. London, Wallflower.
- ROBERTSON, James (1993). *The Casablanca Man: The Cinema of Michael Curtiz*. Routledge.
- RODRIGUES, António (org.) (2002). *Douglas Sirk*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- RODRIGUES, António (org.) (2004). *Orson Welles: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- RODRIGUES, António (org.) (2004). *Jacques Tourneur: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- RODRIGUES, António (org.) (2005). *Jean Renoir: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- RODRIGUES, António (org.) (2007). *Nicholas Ray: As Folhas da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- RODRIGUES, António (2011). *Magníficas Obsessões: João Bénard Da Costa, um programador de cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- ROSENBAUM, Jonathan (1995). *Placing Movies*. Los Angeles: University Press of California.
- RUBIO, Pablo Terez (2010). *Jerry Lewis*. Madrid: Cátedra.
- RUBIN, Martin (1999). *Thrillers*. New York: Cambridge University Press.

- RUSSO, Eduardo A. (2008). *El cine clásico: itinerários, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- RYAN, Tom (2004). *Douglas Sirk*. Disponível em <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/sirk/>. Consultado em 17/03/2013.
- SALT, Barry (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis* (third edition). London: Starword.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990). *SOMBROS DE WEIMAR: Contribución a la história del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004). *Cine y Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Paidós.
- SANTAMARINA, António (1999). *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza Editorial.
- SANTAMARINA, António (2001). *Laura: Otto Preminger*. Barcelona: Paidós.
- SARRIS, Andrew (1996). *The American Cinema- Directors and Directions 1929-1968*. Da Capo Press.
- SARRIS, Andrew (2005). "Sarris on Sirk", In *BLFJ-Bright Lights Film Journal n° 48*, originally published in issue 6 (1977). Disponível online em: <http://brightlightsfilm.com/48/sirksarris.php>. Consultado em 05/09/ 2012.
- SCHATZ, Thomas (1981). *Hollywood Genres*. Boston: McGraw-Hill.
- SCHATZ, Thomas (1996). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. University of Minnesota Press.
- SCHATZ, Thomas (1999). *Boom and Bust: American cinema in the 1940's*. Berkley and Los Angeles: University of California Press.
- SCHOEL, W. (1999). *Martini Man: The Life of Dean Martin*. Lanham, Maryland: Taylor.
- SCHIKEL, R. (2001). *The Man Who Made The Movies*. New York: Ivan R. Dee.
- SCHIKEL, Richard (2006). *Bogie: A Celebration of the Life and Films of Humphrey Bogart*. New York: St. Martin's Press.
- SCHIKEL, Richard (2010). *CLINT, A Retrospective*. New York: Sterling.
- SCHMITH, Gavin (2012). *The Life and Films of Karl Freund, Hollywood Innovator*. Disponível em: <http://framingbusiness.net/archives/1056>. Consultado em 06/03/2013.

- SCORSESE, Martin e WILSON, Martin Henry (1997). *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*. New York: Faber & Faber.
- SERVER, Lee (2001). *Robert Mitchum, Baby I don't care*. N.Y: Faber and Faber.
- SERRÃO, Vítor (1991). *A Pintura Maneirista em Portugal (2ª edição)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SKAL, David J. (1993). *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. London: Plexus.
- SKLAR, Robert (1975). *MOVIE-MADE AMERICA: A Cultural History of American Movies*. N.Y: Vintage Books.
- SPOTO, Donald (1978). *Stanley Kramer Film Maker*. N.Y: G. P. Putman's Sons.
- SIKOV, Ed (1994). *Laughing Hysterically: American Screen Comedy of the 1950's*. N.Y: Columbia University Press.
- SILVA, Filipe Rocha (2008). *Variações sobre o Maneirismo: Estudo comparativo entre o Século XVI e o presente I*. Centro de História da Arte e Investigação Artística Universidade de Évora. Disponível em: <http://www.chaia.uevora.pt/pdf/maneirismo.pdf>. Consultado em 24/09/2013.
- SILVER, Alan; URSINI, James (1995). *What Ever Happened to Robert Aldrich? His Life and Films*. N.Y: Limelight Editions.
- SILVER, Alan; URSINI, James (ed.) (1996). *Film Noir Reader*. New Jersey: Limelight Editions.
- SILVER, Alan; URSINI, James (2006). *Roger Corman: Metaphysics on a Shoestring*. Beverly Hills: Silman-James Press.
- SIMMONS, Garner (1976). *Sam Peckinpah: A portrait in montage*. Austin: University of Texas Press.
- SMYTH, J.E (2012). *Hollywood and the American Historical Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- SONTAG, Susan (1964). *Notes on Camp*. Disponível em <http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964>. Consultado em 12/10/2011.
- SOTINEL, Thomas (2010). *Martin Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- SIMSOLO, Noël (1974). *Jerry Lewis*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- SIMSOLO, Noël (2001). *Billy Wilder*. Paris: Cahiers du Cinéma.

- SIMSOLO, Noël (2007). *El cine negro, pesadillas verdaderas y falsas*. Madrid: Alianza Editorial.
- STERN, Michael (2009). "JERRY LEWIS" In *BLFJ-Bright Ligh's Film Journal*, issue 63. Disponível em: <http://brightlightsfilm.com/63/63jerrylewis.php>. Consultado em 24/05/ 2011.
- STEVENS JR. George (2006). *Conversations with the Great Filmmakers at the American Film Institute*. N.Y: Knopf.
- STAM, Robert (2000). *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus Editora.
- STAM, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature: from D. Quixote to Jean Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- STAIGNER, Janet (1992). *Interpreting Film: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- STRAUVEN, Wanda (ed.) (2006). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew (ed.) (2001). *John Ford Made Westerns-Filming the Legend in the Sound Era*. Bloomington: Indiana University Press.
- SRAGOW, Michael (2008). *Victor Fleming: an American movie master*. New York: Phanteon Books.
- TAVARES, Mirian (2008). *Cinema Digital: novos suportes, novas histórias*. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202008000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202008000200004&script=sci_arttext). Consultado online em: 07/05/2012.
- TAVARES, Mirian (2010). "Comprender el cine: las vanguardias y la construcción del texto fílmico", In *Revista Comunicar n° 35, vol. XVIII*, pp. 43-51.
- THANOULI, Eleftheria (2009). *Post-Classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. London: Wallflower.
- THOMAS, Bob (2000). *King Cohn: The Life and Times of Hollywood Mogul Harry Cohn*. Beverly Hills: New Millenium Press.
- THOMSON, David (1993). *Showman: The Life of David O' Selzick*. London: ABACUS.
- THOMSON, David. (1997). *ROSEBUD: The Story of Orson Welles*. London: ABACUS.
- THOMSON, David (2006). *The Whole Equation: A History of Hollywood*. London: ABACUS.

THOMSON, David (2010): *The New Biographical Dictionary of Film*. London: Little Brown.

TORRES, Augusto M. (1995). *Vincente Minnelli*. Madrid: Cátedra.

TORRES, Mário Jorge (2006). “O Mamoulian Touch ou a Arte Suprema do Musical Integrado”, In FERREIRA, Manuel (org) *Rouben Mamoulian*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp.106-127.

TRIADÓ TUR, Juan-Ramón (2007). *Tesouros Artísticos do Mundo: Do Renascimento ao Maneirismo*. Amadora: Ediclube.

TRUFFAUT, François (1984). *Hitchcock by François Truffaut* (revised edition). New York: Simon & Schuster.

TUDOR, Andrew (2009). *Teorias do Cinema*. Lisboa: Edições 70.

TUINEN, Sjoerd Van. (2102 a). “Cinematic Neo-Mannerism or Neo-Baroque? Deleuze and Daney”. In *Image & Narrative*, Vol. 13, nº 2.

Disponível online em:

<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/233>

Consultado em 12/02/ 2013.

TUINEN, Sjoerd Van (2012 b). “Mannerism, Baroque, and Modernism: Deleuze and the Essence of Art”. In *SubStance* nº42. Disponível em:

[http://www.academia.edu/4613160/Mannerism\\_Baroque\\_and\\_Modernism\\_Deleuze\\_and\\_the\\_Essence\\_of\\_Art](http://www.academia.edu/4613160/Mannerism_Baroque_and_Modernism_Deleuze_and_the_Essence_of_Art).

Consultado em 14/02/ 2013.

VEILON, Olivier—René (1992). *O Cinema Americano dos Anos Trinta*. São Paulo: Martins Fontes.

VIDOR, King (1973). *King Vidor on filmmaking*. London: W.H. Allen & Co. Ltd.

VILA, Santiago Mustieles (2001). *Rouben Mamoulian: El estilo como resistência*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

VILLAIN, Dominique (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

WAGNER, Jean. 1987. *Nicholas Ray*. Paris: Rivages.

WEEDMAN, Cristopher (2009). *Under the Cover of Darkness: Expressionistic Experimentation in Howard Hawks' The Criminal Code*. Disponível em

<http://sensesofcinema.com/2009/cteq/criminal-code/>. Consultado em 05/04/2012.

WOLLEN, Peter (1984). *Signos e Significação no Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

WOLLEN, Peter (2002). *Paris Hollywood: Writings on Film*. London: Verso.

WOOD, Michael (1975). *AMERICA IN THE MOVIES*. New York: Basic Books.

XAVIER, Ismail (2005). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (3ª edição revista e ampliada). São Paulo: Paz e Terra.

## **DOCUMENTÁRIOS:**

1958. “This is Dynamation (featurette)”, In *The 7th Voyage of Sinbad* dvd. Sony Pictures, UK edition. 2005.

BOUZERAU, Laurent (2000). “The Lady from Shanghai: a discussion with Peter Bogdanovich”, In *The Lady from Shanghai* dvd. Sony Pictures, UK edition. 2003.

BOUZERAU, Laurent (2000). “All about “The Birds””, In *The Birds* dvd. Universal Pictures, UK edition. 2005.

BOUZERAU, Laurent (2001). “Rope Unleashed”, In *Rope* dvd Universal Pictures, UK edition. 2005.

BOUZERAU, Laurent (2004). “3D: A Brief History” In *Dial M for Murder* dvd. Warner Bros, UK edition. 2005.

BOUZERAU, Laurent (2004). “Hitchcock and Dial M” In *Dial M for Murder* dvd. Warner Bros, UK edition. 2004.

BOUZERAU, Laurent (2004). “Strangers on a Train: A Hitchcock classic”, In *Strangers on a Train - Special Edition* dvd. Warner Bros, UK Edition, 2004.

FITZGERALD, Peter (2005). “Get aboard! The Band Wagon” In *The Band Wagon-Special Edition* dvd. Warner Bros, UK edition. 2005.

GITT, Robert, (2005). “What is the pre-release version?”, In *My Darling Clementine-Special Edition* dvd. Warner Bros. UK edition. 2006.

WAYNE, G. (Prod). “Remembering William Wellman”, In *Track of the Cat* dvd. Paramount, UK edition. 2007.

REDMAN, Nick (1998). “A Turning of the Earth: John Ford, John Wayne and the Searchers”, In *The Searchers- Special Edition* dvd. Warner Bros. UK edition. 2006.

REDMAN, Nick (2006). “A Justified Life: Sam Peckinpah and the High Country” In *Ride the High Country* dvd. Warner Bros. UK edition. 2006.

SCHICKEL, Richard (1973). “The Man who made the movies: George Cuckor”, In *The Philadelphia Story -Special Edition* dvd. Warner Bros. UK edition. 2005.

SCHICKEL, Richard (1973). “The Man who made the movies: Vincente Minnelli” In *The Band Wagon - Special Edition* dvd. Warner Bros. UK edition. 2005.

SCHICKEL, Richard (1973). "The Man who made the movies: Howard Hawks" In *Rio Bravo - Special Edition dvd*. Warner Bros. UK edition. 2007.

SCHICKEL, Richard (1998). "The Harryhausen Chronicles" In *Mysterious Island dvd*. Sony Pictures, UK edition. 2002.

SCHICKEL, Richard (2005). "Watch The Skies: Science Fiction, the 1950's and Us", In *Forbidden Planet (50<sup>th</sup> anniversary special edition)*. Warner Bros. UK edition. 2007.

STROHMAIER, David (2002). "Cinerama adventure" In *How The West Was Won - Special Edition dvd*. Warner Bros. UK edition. 2008.

THURMAN, Tom (2004). "Sam Peckinpah's West: Legacy of a Hollywood Renegade" In *Wild Bunch- Special Edition dvd*. Warner Bros.2006.

#### **WEBSITES:**

DENNIS NYBACK FILMS, disponível em:

**<http://www.dennisnybackfilms.com/272-2/169-2/177-2/234-2/>**

FRED CAMPER FILM WRITINGS, disponível em:

**<http://www.fredcamper.com/Film/writingF.html>**

INTERNET MOVIE DATABASE, disponível em:

**<http://www.imdb.com/>**

THE OFFICIAL RAY HARRYHAUSEN WEBSITE, disponível em:

**<http://www.rayharryhausen.com/>**

WIDESCREEN MUSEUM, disponível em:

**<http://www.widescreenmuseum.com/widescreen/cinramacam.htm>**

## **ÍNDICE DE FILMES REFERIDOS:**

*3 Worlds of Gulliver, The.* Realizador: Jack Sher. Columbia. 1960.

*7 Faces of Dr. Lao.* Realizador: George Pal. MGM. 1964.

*7th Heaven.* Realizador. Frank Borzage. FOX. 1927.

*7th Voyage of Sinbad, The.* Realizador: Nathan Juran. Columbia. 1958.

*20 Million Miles to Earth.* Realizador: Nathan Juran. Columbia. 1957.

*20000 Leagues Under the Sea.* Realizador: Richard Fleischer. Disney. 1954.

*Adam's Rib.* Realizador. George Cukor. MGM. 1949.

*Advise & Consent.* Realizador: Otto Preminger. United Artists. 1962.

*African Queen, The.* Realizador: John Huston. United Artists. 1951.

*Anastasia.* Realizador: Anatole Litvak. T.C. FOX. 1956.

*An Affair to Remember.* Realizador: Leo McCarey. T.C.FOX. 1957.

*An American in Paris.* Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1951.

*Angels With Dirty Faces.* Realizador: Michael Curtiz. Warner Bros. 1938.

*Along the Great Divide.* Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1951.

*All I Desire.* Realizador. Douglas Sirk. Universal. 1953.

*Appaloosa, The*. Realizador: Sidney J. Furie. Universal. 1966.

*All That Heaven Allows*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1955.

*Around the World in Eighty Days*. Realizador: Michael Anderson. 1956. United Artists.

*Arrowsmith*. Realizador: John Ford. United Artists. 1931.

*Artists and Models*. Realizador: Frank Tashlin. Paramount. 1955.

*Bad Day at Black Rock*. Realizador: John Sturges. MGM. 1955.

*Bad and the Beautiful, The*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1952.

*Band Wagon, The*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1953.

*Barabbas*. Realizador: Richard Fleischer. Columbia. 1961.

*Barefoot Contessa, The*. Realizador: Joseph L. Mankiewicz. 1954.

*Ben-Hur*. Realizador: William Wyler. MGM. 1959.

*Bell, Book and Candle*. Realizador: Richard Quine. Columbia. 1958.

*Best of Everything, The*. Realizador: Jean Negulesco. T.C. FOX. 1959.

*Between Heaven and Hell*. Realizador: Richard Fleischer. T.C.FOX. 1955.

*Black Magic*. Realizador: Gregory Ratoff. United Artists. 1949.

*Blood on the Moon*. Realizador: Robert Wise. RKO. 1948.

*Blonde Venus*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1932.

*Blue Angel*. Realizador: Josef Von Sternberg. Paramount/UFA. 1930..

*Blue Gardenia, The*. Realizador: Fritz Lang. Warner Bros.1953.

*Blue Hawaii*. Realizador: Norman Taurog. Paramount. 1961.

*Boy on a Dolphin*. Realizador: Jean Negulesco. T.C. FOX. 1957.

*Boston Strangler, The*. Realizador: Richard Fleischer. T.C.FOX. 1968.

*Big Country, The*. Realizador: William Wyler. United Artists. 1958.

*Big Sleep, The*. Realizador: Howard Hawks. Warner Bros. 1946.

*Bigger than life*. Realizador: Nicholas Ray. Warner Bros. 1956.

*Birds, The*. Realizador: Alfred Hitchcock. Universal. 1963.

*Birth of a Nation, The*. Realizador: D.W. Griffith. D.W. Griffith Corp. 1915.

*Bitter Tea of General Yen, The*. Realizador: Frank Capra. Columbia. 1932.

*Broken Lance*. Realizador: Edward Dmytryk. T.C.FOX. 1954.

*Breakfast at Tiffani's*. Realizador: Blake Edwards. Paramount. 1961.

*Bride of Frankenstein*. Realizador: James Whale. Universal. 1935.

*Brigadoon*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1954.

*Camelot*. Realizador: Joshua Logan. Warner Bros. 1967.

*Camille*. Realizador: George Cukor. MGM. 1936.

*Captain from Castile*. Realizador: Henry King. T.C. FOX. 1947.

*Captain Horácio Hornblower*. Realizador: Raoul Walsh. 1951.

*Casablanca*. Realizador: Michael Curtiz. Warner Bros. 1943.

*Cat and the Canary, The*. Realizador: Paul Leni. Universal. 1927.

*Cat People*. Realizador: Jacques Tourneur. RKO. 1942.

*Chisum*. Realizador: Andrew V. McLaglen. Warner Bros. 1970.

*Chinese Parrot, The*. Realizador: Paul Leni. Universal. 1927.

*Citizen Kane*. Realizador: Orson Welles. RKO. 1941.

*Cleopatra*. Realizador: Joseph L. Mankiewicz. T.C. FOX. 1963.

*Conflict*. Realizador: Curtis Bernhardt. Warner Bros. 1945.

*Colorado Territory*. Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1949.

*City Girl*. Realizador: F.W. Murnau. FOX. 1930.

*Creature from the Black Lagoon, The*. Realizador: Jack Arnold. Universal.

*Criminal Code, The*. Realizador: Howard Hawks. Columbia. 1931.

*Criss Cross*. Realizador: Robert Siodmak. Universal. 1949.

*Damn Yankees*. Realizador: Stanley Donen. Warner Bros. 1958.

*Day of the Evil Gun*. Realizador: Jerry Thorpe. MGM. 1968.

*Dawn Patrol, The*. Realizador: Howard Hawks. First National Pictures. 1930.

*Dark Waters*. Realizador: André De Toth. United Artists. 1944.

*David Copperfield*. Realizador: George Cukor. MGM. 1935.

*David and Batsheba*. Realizador: Henry King. T.C. FOX. 1951.

*Deception*. Realizador: Irving Rapper. Warner Bros. 1946.

*Demetrius and the Gladiators*. Realizador: Delmer Daves. T.C. FOX. 1954.

*Der Blaue Engel*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1930.

*Der Letzte Mann*. Realizador: F.W. Murnau. UFA. 1924.

*Detour*. Realizador: Edgar G. Ulmer. PRC. 1945.

*Das Cabinet des Dr. Caligari*. Realizador: Robert Wiene. Decla-Bioscop. 1920.

*Devil is a Woman, The*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1935.

*Double Indemnity*. Realizador: Billy Wilder. Paramount. 1944.

*Dial M for Murder*. Realizador: Alfred Hitchcock. Warner Bros. 1954.

*Dishonored*. Realizador: Josef von Stenberg. Paramount. 1931.

*Disorderly Orderly, The*. Realizador: Frank Tashlin. Paramount. 1964.

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Realizador: Rouben Mamoulian. Paramount. 1932.

*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Realizador: Victor Fleming. MGM. 1941.

*Dracula*. Realizador: Tod Browning. Universal. 1930.

*East of Eden*. Realizador: Elia Kazan. Warner Bros. 1955.

*El Cid*. Realizador: Anthony Mann. 1961. Samuel Bronston/Allied Artists.

*El Dorado*. Realizador: Howard Hawks. Paramount. 1966.

*Experiment Perilous*. Realizador: Jacques Tourneur. RKO. 1944.

*Errand Boy, The*. Realizador: Jerry Lewis. Paramount. 1961.

*Exodus*. Realizador: Otto Preminger. United Artists. 1960.

*Fall of the Roman Empire, The*. Realizador: Anthony Mann. S. Bronston/Paramount

*Flame and the Arrow, The*. Realizador: Jacques Tourneur. Warner Bros. 1950.

*Family Jewels, The*. Realizador: Jerry Lewis. Paramount. 1965.

*Fantastic Voyage*. Realizador: Richard Fleischer. T.C. FOX. 1966.

*Faust - Eine deutsche Volkssage*. Realizador: F.W. Murnau. UFA. 1926.

*File on Thelma Jordan, The*. Realizador: Robert Siodmak. Paramount. 1951.

*First Men on the Moon*. Realizador: Nathan Juran. Columbia. 1964.

*Flesh*. Realizador: John Ford. MGM. 1932.

*Flesh and the Devil*. Realizador: Clarence Brown. Paramount. 1926.

*Four Sons*. Realizador: John Ford. FOX. 1928.

*Four Men and a Prayer*. Realizador: John Ford. T.C. FOX. 1938.

*Forty Guns*. Realizador: Samuel Fuller. T.C. FOX. 1957.

*Frankenstein*. Realizador: James Whale. Universal. 1931.

*Fugitive, The*. Realizador: John Ford. RKO. 1947.

*Fun in Acapulco*. Realizador: Richard Thorpe. Paramount. 1963.

*Funny Face*. Realizador: Stanley Donen. Paramount. 1957.

*Full of Life*. Realizador: Richard Quine. Columbia. 1956.

*Furies, The*. Realizador: Anthony Mann. Paramount. 1950.

*Fury*. Realizador: Fritz Lang. MGM. 1935.

*Gaslight*. Realizador: George Cukor. MGM. 1944.

*General Died at Dawn*. Realizador: Lewis Milstone. Paramount. 1936.

*Girl Can't Help It, The*. Realizador: Frank Tashlin. T.C. FOX. 1956.

*Girl in the Red Velvet Swing, The*. Realizador: Richard Fleischer. T.C.FOX. 1955.

*Gone With The Wind*. Realizador: Victor Fleming. MGM. 1939.

*Gold Rush, The*. Realizador: Charles Chaplin. United Artists. 1925.

*Golden Voyage of Sinbad, The*. Realizador: Gordon Hessler. Columbia. 1973.

*Ghost and Mrs Muir*. Realizador: Joseph L. Mankiewicz. T.C.Fox. 1947.

*Grand Prix*. Realizador: John Frankenheimer. MGM. 1966.

*Great Race, The*. Realizador: Blake Edwards. Paramount. 1965.

*Greed*. Realizador: Eric von Stroheim. MGM. 1924.

*Gunfighter*. Realizador: Henry King. T.C.FOX. 1950.

*Gun Fury*. Realizador: Raoul Walsh. Universal. 1953.

*Gunfight at the O.K. Corral*. Realizador: John Sturges. Paramount. 1956.

*Hatari*. Realizador: Howard Hawks. Paramount. 1962.

*Harvey Girls, The*. Realizador: George Sidney. MGM. 1946.

*Heller in Pink Tights*. Realizador: George Cukor. Paramount. 1960.

*High Noon*. Realizador: Fred Zinneman. United Artists. 1952.

*High Wall*. Realizador: Curtis Bernhardt. Warner Bros. 1947.

*How Green Was My Valley*. Realizador: John Ford. T.C. FOX. 1941.

*How to Marry a Millionaire*. Realizador: Jean Negulesco. T.C.FOX. 1953.

*Hondo*. Realizador: John Farrow. Paramount. 1953.

*Hollywood or Bust*. Realizador: Frank Tashlin. Paramount. 1956.

*House of Wax*. Realizador: André De Toth. Warner Bors. 1953.

*Imitation of Life*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1959.

*Incredible Shrinking Man, The*. Realizador: Jack Arnold. 1957.

*Informer, The*. Realizador: John Ford. RKO. 1935.

*Invasion of the Body Snatchers*. Realizador: Don Siegel. Allied Artists.

*Invisible Man, The*. Realizador: James Whale. Universal. 1933.

*Iron Horse, The*. Realizador: John Ford. FOX. 1924.

*Island of Lost Souls*. Realizador: Erle C. Kenton. RKO. 1932.

*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*. Realizador: Stanley Kramer. United Artists. 1962.

*It Started in Naples*. Realizador: Melville Shavelson. Paramount. 1960.

*It's Always Fair Weather*. Realizador: Stanley Donen. MGM. 1955.

*Jailhouse Rock*. Realizador: Richard Thorpe. MGM. 1957.

*Jason and the Argonauts*. Realizador: Don Chaffey. Columbia. 1963.

*Jane Eyre*. Realizador: Robert Stevenson. T.C. FOX. 1943.

*Jesse James*. Realizador: Henry King. T.C. FOX. 1939.

*Journey into Fear*. Realizador: Norman Foster. RKO. 1943.

*Jubal*. Realizador: Delmer Daves. Columbia. 1956.

*Judgment at Nuremberg*. Realizador: Stanley Kramer. United Artists. 1961.

*Keeper of the Flame*. Realizador: George Cukor. MGM. 1942.

*King Creole*. Realizador: Michael Curtiz. 1958.

*King Kong*. Realizador: Ernest B. Schoedsack. RKO. 1933.

*King Solomon's Mines*. Realizador: Compton Bennet. MGM. 1950.

*Killers, The*. Realizador: Robert Siodmak. Universal. 1946.

*Kiss Me Deadly*. Realizador: Robert Aldrich. United Artists. 1955.

*Kiss Me Kate*. Realizador: George Sidney. MGM. 1953.

*Ladies Man, The*. Realizador: Jerry Lewis. Paramount. 1961.

*Lawless Breed, The*. Realizador: Raoul Walsh. Universal. 1953.

*Laura*. Realizador: Otto Preminger. T.C. FOX. 1944.

*Last Challenge, The*. Realizador: Richard Thorpe. MGM. 1967.

*Last Hard Men, The*. Realizador: Andrew V. McLaglen. 1976.

*Letter, The*. Realizador: William Wyler. Warner Bros. 1940.

*Long Night, The*. Realizador: Anatole Litvak. RKO. 1947.

*Longest Day, The*. Realizador: Ken Annakin e Andrew Marton. T.C.FOX. 1962.

*Long Voyage Home, The*. Realizador: John Ford. United Artists. 1940.

*Love Affair*. Realizador: Leo McCarey. RKO. 1939.

*Love Letters*. Realizador: William Dieterle. Paramount. 1945.

*Love Parade, The*. Realizador: Ernst Lubitch. Paramount. 1929.

*Little Foxes, The*. Realizador: William Wyler. Warner Bros. 1941.

*Lust for Life*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1956.

*Man who laughs, The*. Realizador: Paul Leni. Universal. 1928.

*Man with the gun*. Realizador: Richard Wilson. United Artists. 1955.

*Man in the Iron Mask, The*. Realizador: James Whale. United Artists. 1939.

*Maltese Falcon, The*. Realizador: John Huston. Warner Bros. 1941.

*Marnie*. Realizador: Alfred Hitchcock. Universal. 1964.

*Mary of Scotland*. Realizador: John Ford. RKO. 1936.

*Magnificent Ambersons, The*. Realizador: Orson Welles. RKO. 1942.

*Magnificent Obsession*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1954.

*Mark of the Vampire*. Realizador. Tod Browning. MGM. 1935.

*McLintock!*. Realizador: Andrew V. McLaglen. Paramount. 1963.

*Meet John Doe*. Realizador. Frank Capra. Warner Bros. 1941.

*Meet Me in St. Louis*. Realizador. Vincente Minnelli. MGM. 1944.

*Metropolis*. Realizador: Fritz Lang. UFA. 1927.

*Moby Dick*. Realizador: John Huston. Warner Bros. 1956.

*Moonfleet*. Realizador: Fritz Lang. MGM. 1955.

*Mogambo*. Realizador: John Ford. MGM. 1953.

*Morocco*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1930.

*Moulin Rouge*. Realizador: John Huston. United Artists. 1952.

*Most Dangerous Game, The*. Realizador: Irving Pichel. RKO. 1932.

*Mighty Joe Young*. Realizador: Ernest B. Schoedsack. RKO. 1949.

*Mildred Pierce*. Realizador: Michael Curtiz. Warner Bros. 1945.

*Mystery of Wax Museum*. Realizador: Michael Curtiz. Warner Bros. 1933.

*Mummy, The*. Realizador: Karl Freund. Universal. 1932.

*Mutiny on the Bounty*. Realizador: Frank Lloyd. MGM. 1935.

*Mutiny on the Bounty*. Realizador: Lewis Milstone. MGM. 1962.

*My Cousin Rachel*. Realizador: Henry Koster. T.C. FOX. 1952.

*My Darling Clementine*. Realizador: John Ford. T.C. FOX. 1946.

*My Fair Lady*. Realizador: George Cuckor. Warner Bros. 1964.

*Murders in the Rue Morgue*. Realizador: Robert Florey. Universal. 1932.

*Naked and the Dead, The*. Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1958.

*Naked Spur, The*. Realizador. Anthony Mann. MGM. 1953.

*North by Northwest*. Realizador. Alfred Hitchcock. MGM. 1959.

*Nosferatu*. Realizador. F.W. Murnau. JOFA/PRANA Film. 1922.

*Night and the City*. Realizador. Jules Dassin. T.C. FOX. 1950.

*Nutty Professor, The*. Realizador: Jerry Lewis. Paramount. 1962.

*Old Dark House, The*. Realizador: James Whale. Universal. 1930.

*Oklahoma!*. Realizador: Fred Zinnemann. T.C.FOX. 1955.

*One Foot in Hell*. Realizador: James B. Clark. T.C.FOX. 1960.

*One-Eyed Jacks*. Realizador: Marlon Brando. Paramount. 1960.

*Out of the Past*. Realizador: Jacques Tourneur. RKO. 1947.

*Ox-Bow Incident, The*. Realizador: William Wellman. T.C.FOX. 1943.

*Pal Joey*. Realizador: George Sidney. Columbia. 1957.

*Pandora and the Flying Dutchman*. Realizador: Albert Lewin. MGM. 1951.

*Paid to Love*. Realizador: Howard Hawks. Fox. 1927.

*Pajama Game, The*. Realizador: Stanley Donen. Warner Bros. 1957.

*Payment on Demand*. Realizador: Curtis Bernhardt. Warner Bros. 1951.

*Patsy, The*. Realizador: Jerry Lewis. Paramount. 1964.

*Passage to Marseille*. Realizador: Michael Curtiz. Warner Bros. 1944.

*Peter Ibbetson*. Realizador: Henry Hathaway. Paramount. 1935.

*Portrait of Jennie*. Realizador: William Dieterle. Selznick International. 1948.

*Possessed*. Realizador: Curtis Bernhardt. Warner Bros. 1947.

*Picture of Dorian Gray, The*. Realizador: Albert Lewin. MGM. 1945.

*Pink Panther, The*. Realizador: Blake Edwards. MGM. 1963.

*Pillow Talk*. Realizador: Michael Gordon. Universal. 1959.

*Pirate, The*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1948.

*Pleasure Seekers, The*. Realizador: Jean Negulesco. T.C.FOX. 1964.

*Prince of Foxes*. Realizador: Henry King. T.C FOX. 1949.

*Prisoner of Shark Island, The*. Realizador: John Ford. T.C FOX. 1936.

*Private Affairs of Bel Ami, The*. Realizador: Albert Lewin. United Artists. 1947.

*Psycho*. Realizador: Alfred Hitchcock. Paramount. 1960.

*Pursued*. Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1947.

*Quiet Man, The*. Realizador: John Ford. Republic. 1952.

*Ramrod*. Realizador: André De Toth. United Artists. 1947.

*Rancho Notorious*. Realizador: Fritz Lang. RKO.1952.

*Rawhide*. Realizador: Henry Hathaway. T.C. FOX. 1950.

*Rare Breed, The*. Realizador: Andrew V. McLalgen. Universal. 1966.

*Rebel Without a Cause*. Realizador: Nicholas Ray. Warner Bros.1955.

*Rebecca*. Realizador: Alfred Hitchcock. Selznick International. 1940.

*Rear Window*. Realizador: Alfred Hitchcock. Paramount. 1954.

*Red River*. Realizador: Howard Hawks. T.C.FOX. 1948.

*Reign of Terror*. Realizador. Anthony Mann. Walter Wanger/Eagle Lion.

*Robe, The*. Realizador: Henry Koster. T.C.FOX. 1953.

*Rope*. Realizador: Alfred Hitchcock. Warner Bros. 1948.

*Rock-a-Bye Baby*. Realizador: Frank Tashlin. Paramount. 1958.

*Roaring Twenties, The*. Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1939.

*Roustabout*. Realizador: John Rich. Paramount. 1964.

*Rio Bravo*. Realizador: Howard Hawks. Warner Bros. 1958.

*Rio Grande*. Realizador: John Ford. RKO. 1950.

*Sayonara*. Realizador: Joshua Logan. T.C.FOX. 1957.

*Scaramouche*. Realizador: George Sidney. MGM. 1952.

*Scarface*. Realizador: Howard Hawks. United Artists. 1932.

*Scarlet Empress*. Realizador: Josef von Stenberg. Paramount. 1934.

*Searchers, The*. Realizador: John Ford. Warner Bros. 1956.

*Secret beyond the door*. Realizador: Fritz Lang. Universal. 1947.

*Seven Brides for Seven Brothers*. Realizador: Stanley Donen. 1954.

*Seven Year Itch, The*. Realizador: Billy Wilder. T.C.FOX. 1955.

*Shane*. Realizador: George Stevens. Paramount. 1953.

*Shanghai Express*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1932.

*Shenandoah*. Realizador: Andrew V. McLaglen. Universal. 1965.

*She Wore a Yellow Ribbon*. Realizador: John Ford. RKO. 1949.

*Swamp Water*. Realizador: Jean Renoir. T.C.FOX. 1941.

*Scarlet Street*. Realizador: Fritz Lang. United Artists. 1945.

*Spellbound*. Realizador: Alfred Hitchcock. Selznick International. 1945.

*Singing in the Rain*. Realizador: Stanley Donen/Gene Kelly. MGM. 1952.

*Silver Chalice, The*. Realizador: Victor Saville. Warner Bros. 1954.

*Silver River*. Realizador: Raoul Walsh. Warner Bros. 1948.

*Soldier of Fortune*. Realizador: Edward Dmytryk. T.C.FOX. 1955.

*South Pacific*. Realizador: Joshua Logan. T.C.FOX. 1958.

*Stagecoach*. Realizador: John Ford. United Artists. 1939.

*Strange Woman, The*. Realizador: Edgar G. Ulmer. United Artists. 1946.

*Strange Affair of Uncle Harry, The*. Realizador: Robert Siodmak. Universal. 1945.

*Spartacus*. Realizador: Stanley Kubrick: Universal. 1960.

*Spiral Staircase, The*. Realizador: Robert Siodmak. RKO. 1945.

*Sunset Boulevard*. Realizador: Billy Wilder. Paramount. 1950.

*Sunrise*. Realizador: F.W. Murnau. FOX. 1927.

*Susan Slept Here*. Realizador: Frank Tashlin. RKO. 1954.

*Tall Men, The*. Realizador: Raoul Walsh. T.C.FOX. 1955.

*Tarnished Angels, The*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1957.

*Ten Commandments, The*. Realizador: Cecil B. DeMille. Paramount. 1956.

*Three coins in the fountain*. Realizador: Jean Negulesco. T.C.FOX. 1954.

*There's Always Tomorrow*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1956.

*Thief of Bagdad, The*. Realizador: Raoul Walsh. United Artists. 1924

*Thief of Bagdad, The*. Realizador: Michael Powell. London Pictures. 1940.

*Time Machine, The*. Realizador: George Pal. MGM. 1960.

*Twelve O'clock High*. Realizador: Henry King. T.C.FOX. 1949.

*Tom Thumb*. Realizador: George Pal. MGM. 1958.

*Torn Curtain*. Realizador: Alfred Hitchcock. Universal. 1966.

*Touch of Evil*. Realizador: Orson Welles. Universal. 1957.

*Three Godfathers*. Realizador: John Ford. MGM. 1948.

*Three on a couch*. Realizador: Jerry Lewis. Columbia. 1966.

*Third Man, The*. Realizador: Carol Reed. London Film Productions. 1949.

*This Gun for Hire*. Realizador: Frank Tuttle. Paramount. 1942.

*Track of the cat*. Realizador: William Wellman. Warner Bros. 1954.

*Trapeze*. Realizador: Carol Reed. United Artists. 1956.

*Under Capricorn*. Realizador: Alfred Hitchcock. Warner Bros. 1949.

*Underworld*. Realizador: Josef von Sternberg. Paramount. 1927.

*Undefeated, The*. Realizador: Andrew V. McLaglen. T.C.FOX. 1969.

*Valley of Gwangi, The*. Realizador: James O'Connolly. Warner Bros. 1969.

*Vertigo*. Realizador: Alfred Hitchcock. Paramount. 1958.

*Violent Saturday*. Realizador: Richard Fleischer. T.C.FOX. 1955.

*Viva Las Vegas*. Realizador: George Sidney. MGM. 1964.

*Warlock*. Realizador: Edward Dmytryk. T.C. FOX. 1959.

*War of the Worlds*. Realizador: Byron Haskin. Paramount. 1953.

*Wee Willie Winkie*. Realizador: John Ford. T.C FOX. 1937.

*Whole Town's Talking, The*. Realizador: John Ford. Columbia 1935.

*When Worlds Collide*. Realizador: Rudolph Maté. Paramount. 1951.

*Woman in the Window, The*. Realizador: Fritz Lang. United Artists.1944.

*Woman's World*. Realizador: Jean Negulesco. T.C. FOX. 1954.

*Wonderful World of the Brothers Grimm, The*. Realizador: George Pal e Henry Levin. MGM. 1962.

*World in his Arms, The*. Realizador: Raoul Walsh. Universal. 1952.

*Wild Bunch, The*. Realizador: Sam Peckinpah. Warner Bros. 1969.

*Will Success Spoil Rock Hunter?* Realizador: Frank Tashlin. T.C. FOX. 1957.

*Winchester 73*. Realizador: Anthony Mann. Universal. 1949.

*While the City Sleeps*. Realizador: Fritz Lang. RKO. 1956.

*Whirlpool*. Realizador: Otto Preminger. T.C.FOX. 1950.

*Written on the Wind*. Realizador: Douglas Sirk. Universal. 1956.

*Wuthering Heights*. Realizador: William Wyler. Samuel Goldwyn. 1938.

*Yolanda and the Thief*. Realizador: Vincente Minnelli. MGM. 1945.

*Young Lions, The*. Realizador: Edward Dmytryk. T.C.FOX. 1958.