

# *Imitações da Vida*

**CINEMA  
CLÁSSICO  
AMERICANO**

Ensaio para  
**MÁRIO JORGE TORRES**

JOSÉ BÉRTOLO  
FERNANDO GUERREIRO  
CLARA ROWLAND  
Organizadores

# Índice

Introdução	
Hollywood e colecionismo	
<i>José Bértolo</i> . . . . .	13
I – PLANOS AMERICANOS	
Um museu de lágrimas	
<i>Manuel S. Fonseca</i> . . . . .	25
A cruz e as quadrigas	
Narrativas populares na cinematografia clássica norte-americana	
<i>Elsa Mendes</i> . . . . .	31
As escaramuças do cinema europeu contra o modelo cinematográfico americano	
<i>Leonor Areal</i> . . . . .	51
<i>Mothers of America / let your kids go to the movies!</i>	
<i>Sebastião Belfort Cerqueira</i> . . . . .	73
Fora do seu tempo	
Breves notas sobre uma frase e dois filmes de John Huston	
<i>Luís Miguel Oliveira</i> . . . . .	77

IMITAÇÕES DA VIDA

Os narradores de Joseph L. Mankiewicz  
*Eva, A Condessa Descalça, O Americano Tranquilo e Carta a Três Mulheres*  
*Raquel Morais* . . . . . 83

II – CLOSE-UPS

Na sombra de *Sadie Thompson*  
*Tom Conley* . . . . . 113

«I'll show whether I have lost my nerves and my brains!»  
Da cidade em *O Pequeno César*  
*José Duarte* . . . . . 137

*Destino em Segunda Mão*  
A busca pela luz  
*César Gomes* . . . . . 153

«Keep Watching the Skies»  
De *Who Goes There?* a *A Ameaça*  
*Angélica Varandas* . . . . . 171

*Bruscamente no Verão Passado*, de Joseph L. Mankiewicz  
Veredas icónicas de uma dinâmica dramática  
*Mário Avelar* . . . . . 189

*Máscaras de Cera*  
Da cera à película  
*Joana Frazão* . . . . . 201

O mistério da grande pirâmide  
*Pedro Costa* . . . . . 209

A dama e o lobo  
*Quarenta Cavaleiros*, Samuel Fuller, 1957  
*Guillaume Bourgois* . . . . . 215

## ÍNDICE

Fronteiras e travessias	
Apontamentos para uma leitura de <i>A Sede do Mal</i>	
<i>Jeffrey Childs</i> . . . . .	229
III – MELODRAMAS	
O cinema do som e da fúria	
O melodrama familiar americano	
<i>Daniel Ribas</i> . . . . .	241
<i>I Don't Wanna Be Like Me!</i>	
A Protagonista Melodramática	
<i>Amândio Reis</i> . . . . .	251
No drama em roda-viva	
( <i>Nascida para o Mal</i> )	
<i>Maria João Madeira</i> . . . . .	263
O carteiro e o homem azul	
Figuras da escrita em Max Ophüls	
<i>Clara Rowland</i> . . . . .	271
Expressões da solidão	
Início, fim, entremeio em <i>Carta de Uma Desconhecida</i> (1948)	
<i>Sérgio Dias Branco</i> . . . . .	285
Dores de crescimento	
Melodrama e identidade <i>queer</i> em <i>O Rapaz dos Cabelos Verdes</i>	
(1948) e <i>Chá e Simpatia</i> (1956)	
<i>Fátima Chinita</i> . . . . .	297
«It's their fight»	
<i>Johnny Guitar</i> como um confronto entre mulheres	
<i>Sérgio Bordalo e Sá</i> . . . . .	313
<i>Sweet-and-sour</i>	
Variações melodramáticas em <i>O Apartamento</i> (Billy Wilder, 1960)	
<i>Ana Bela Morais</i> . . . . .	327

IMITAÇÕES DA VIDA

IV – FIGURAS

Este é o meu corpo intocado	
Frankenstein e a noiva prometida	
<i>Abílio Hernandez Cardoso</i> . . . . .	343
Barbara Stanwyck	
«Me and my ideas»	
<i>Artur Hermenegildo</i> . . . . .	359
Carl Ekberg	
O homem, o figurante e o Hitler	
<i>Ricardo Vieira Lisboa</i> . . . . .	371
Entre luz e sombra	
A ideia de cinema dos Lincolns de D. W. Griffith, John Ford e Steven Spielberg	
<i>Fernando Guerreiro</i> . . . . .	387
Eu Jane, tu Mário	
Uma mulher no ecrã	
<i>Luís Mendonça</i> . . . . .	407
Notas sobre um currículo	
<i>Ana Isabel Soares</i> . . . . .	415

V – DEPOIS DO CLÁSSICO

Woolrich / Sirk / Fassbinder	
Entre a literatura <i>pulp</i> , o melodrama clássico e o novo cinema	
<i>José Bértolo</i> . . . . .	431
Assassinadas no duche com revolução e razão	
<i>Psycho</i> de Hitchcock e de Gus Van Sant	
<i>Bárbara de Vallera</i> . . . . .	443

## ÍNDICE

<i>Coogan's Bluff – A Pele de Um Malandro</i> (1968) <i>Maria José Casal-Ribeiro</i> . . . . .	457
«Ninguém escapa aos seus demónios» A criação de <i>suspense</i> em <i>O Cabo do Medo</i> (1991), de Martin Scorsese <i>João de Mancelos</i> . . . . .	475
Um crime real <i>Telmo Rodrigues</i> . . . . .	483
Fernando Lopes e a reavistação do musical clássico de Hollywood no cinema português <i>Paulo Cunha</i> . . . . .	497
 VI – O CINEMA DE MÁRIO JORGE TORRES	
Para um virtual teatro do mundo O barroco no cinema <i>Mário Jorge Torres</i> . . . . .	507
Entrevista com Mário Jorge Torres «O melodrama é a minha catarse» <i>Fernando Guerreiro e José Bértolo</i> . . . . .	529
Notas biográficas . . . . .	567



## Introdução

# Hollywood e coleccionismo

JOSÉ BÉRTOLO

«The next day I was taken around the lot at the Paramount Studios. They had just built a part of a town for a Western. *One-Eyed Jacks*, it was to be called. Marlon Brando was to play the lead and Stanley Kubrick was to direct. The set was perfection itself. At one end of a street they had put up a huge painted sky to block the view of some modern factory sheds. I remarked to my guide that the sky was so convincing that it had me fooled for a moment. He said it was not surprising because the painters had kept on at it until the crows began to knock their heads against it.»

Satyajit Ray, «Hollywood Then and Now»

Na sua *Autobiografia de um Espectador*, publicada em 1974, Italo Calvino recorda a sua intensa experiência do cinema nos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial. Desse período, que coincidiu

com os anos da sua infância, o autor lembra particularmente a relação privilegiada que pôde estabelecer com o cinema americano, imediatamente antes de o governo italiano decretar um embargo aos filmes provenientes dos Estados Unidos da América, no final da década de 30.

Num passo de especial clarividência, Calvino observa o seguinte:

O cinema americano naquela altura consistia num mostruário de caras de actores sem igual nem antes nem depois (pelo menos assim me parece) e as tramas eram simples mecanismos para pôr juntas estas caras (amorosos, característicos, genéricos) em combinações sempre diferentes. (Calvino 2002: 62)

O autor retoma aqui uma ideia que desenvolvera anteriormente, tanto na sua obra literária quanto na sua produção crítica. Trata-se de uma noção de arte enquanto «máquina narrativa combinatória», proposta num paratexto inicial da obra que mais claramente responde a este princípio poético, *O Castelo dos Destinos Cruzados* (2003: 6). Neste livro, inspirado numa longa tradição literária que tematiza o próprio acto de contar – da qual devemos salientar os clássicos *As Mil e Uma Noites*, *Os Contos de Cantuária* e *Decameron* –, diversas personagens reúnem-se num castelo perdido num bosque, trocando entre si histórias inventadas no momento, e que, por sua vez, são sugeridas pelas imagens das cartas de um baralho de tarot que vão sendo dispostas sobre uma mesa.

Com efeito, no passo que citei, Calvino aplica ao cinema de Hollywood um princípio análogo a este a partir do qual concebera o seu livro de 1969. As cartas de tarot de um correspondem aos rostos dos actores e das atrizes do outro, e ambos – cartas e actores / atrizes –, por sua vez, motivam histórias (as narrativas no interior de *O Castelo* e as tramas dos filmes de Hollywood). A reunião destes elementos cria edifícios amplos – o do *storytelling* e o de Hollywood –, que por um lado são profundamente artificiosos, mas que, por outro lado, dada a pluralidade dos elementos que os constituem, parecem conter (mais do que) o mundo inteiro e confundir-se com ele.

Esta forma de conceber o cinema de Hollywood como uma máquina combinatória influi, também, em diversas abordagens críticas ao



## INTRODUÇÃO

cinema. No capítulo introdutório de uma obra seminal sobre o cinema clássico americano, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, David Bordwell identifica algumas das razões que justificam escrever um livro dedicado a um período tão extenso quanto aquele, compreendido entre 1917 e 1960, o que é o caso desta obra que o autor assina com Janet Staiger e Kiristin Thompson. Após identificar uma série de características que o «típico filme de Hollywood» (Bordwell *et al* 2005: 2) possui – de ordem estilística, tecnológica, económica –, Bordwell explica que *The Classical Hollywood Cinema* é desenvolvido com base na selecção mais ou menos arbitrária de cem filmes que, reunidos, procuram constituir uma espécie de paradigma. Sem desejar anular inteiramente a singularidade de cada um dos filmes, o estudo dos três autores funciona no sentido de provar que estes também podem ser perspectivados como uma massa até certo ponto indistinta.

O cinema de Hollywood assenta, assim, num princípio duplo e aparentemente paradoxal. Os filmes que o constituem são suficientemente próximos uns dos outros, em termos de narrativa, de estilo, de processos, para poderem ser agrupados com relativa facilidade e pertinência. Por outro lado, é essa mesma unidade geral aquilo que torna particularmente visível a multiplicidade de elementos e categorias que a constituem e perturbam.

É aqui que entra outro princípio que nos orienta neste volume, explicitado na imagem que seleccionei para abrir esta introdução, e que Calvino também convoca no seu texto. Trata-se daquilo que o autor identifica como o princípio do coleccionismo:

Na minha assiduidade de espectador de filmes americanos havia uma obstinação de coleccionador, pelo que todas as interpretações de um actor ou de uma actriz eram como os selos de uma série que eu andasse a colar no álbum da minha memória, preenchendo pouco a pouco as lacunas. (2002: 69)

Calvino procede então à descrição dos actores secundários cujos nomes conhecia bem, e dos quais colecionou interpretações, tais como Edward Everett Horton ou John Carradine. A crescer a isto, o autor

italiano já havia antes descrito a «brutalidade alegrada pela fanfarronice» de Clark Gable, James Stewart como o actor «para o introvertido que vence a sua timidez», as bocas «ampla e lânguida de Joan Crawford» e «fina e pensativa de Barbara Stanwyck», os «fantasmas da agressividade carnal» de Jean Harlow e a «paixão lânguida e extenuante» suscitada por Greta Garbo.

De um modo interessante, Calvino não parece considerar a prática do coleccionismo um mero passatempo pelo qual o coleccionador possa passar incólume. Pelo contrário, ele é profundamente afectado pelas suas colecções, de tal modo que, por exemplo, Myrna Loy se pôde tornar «o protótipo de um feminino ideal» para o autor, ou Marlene Dietrich «não o objecto imediato do desejo mas o próprio desejo como essência extraterrestre» (2002: 65-67). Coleccionar estas *coisas de cinema*, e do cinema americano em particular, revela-se, então, uma actividade profundamente transformadora das mulheres e dos homens que a praticam. No fundo, Calvino revela-nos aquilo que todos sabemos, ainda que não tenhamos pensado muito nas nossas próprias «autobiografias de espectadores»: que as *imitações da vida* hollywoodianas produzem efeitos concretos e determinantes nas vidas daqueles que a elas se entregam com comprometimento cinéfilo. E, assim, pode ousar-se dizer que o cenário a que se assiste em *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen (1985) – um filme em que diversas vezes se transpõe a fronteira que separa os mundos *para lá* e *para cá* da tela, promovendo uma fascinante mas problemática confraternização de pessoas reais e personagens ficcionais – não está tão longe da nossa realidade quanto seria de esperar.

Reportei-me àquelas e àqueles que dão o rosto e o corpo aos filmes em que participam, mas, não obstante o seu papel importante na edificação do cinema de Hollywood, as atrizes e os actores – «criaturas falsas, virtuais, de celulóide, que tinham um brilho que lhes vinha da câmara», como as define Mário Jorge Torres na entrevista que conclui este livro – estão muito longe de ser os únicos elementos abrangidos pela máquina combinatória do cinema clássico americano. Alinhando-nos novamente com Calvino na sua declarada «erudição de espectador [...], e não de especialista» (70), podemos ampliar as cadernetas de temática Hollywoodiana a outras esferas do fenómeno de Hollywood.

## INTRODUÇÃO

Se colecionarmos géneros, desejaremos possuir tanto a diligência a preto-e-branco de John Ford, em *Cavalgada Heróica*<sup>(1)</sup> (1939), quanto os céus azuis dos sete filmes que Budd Boetticher realizou com Randolph Scott entre 1956 e 1960, quanto as explosões emotivas dos *westerns* de Robert Aldrich. Se o nosso interesse ou a nossa «magnífica obsessão», para aludir a um filme de Douglas Sirk – realizador de *Imitação da Vida* (1959), obra que inspira o título deste livro – recair sobre o *film noir*, quereremos assistir a todas as adaptações de romances de Cornell Woolrich, John M. Cain ou Raymond Chandler, a todas as interpretações de Lizabeth Scott (e, neste caso, a caderneta dos géneros repete inevitavelmente cromos da caderneta dos actores, dado que Hollywood é um sistema de constelações), bem como àqueles casos tão raros quanto fascinantes de filmes *noir* a cores, tais como *Niagara* (Henry Hathaway, 1953) ou *O Anjo Escarlata*, de Allan Dwan (1956). No campo da comédia, teremos o ritmo alucinante dos diálogos nas *screwball comedies*, os interlúdios musicais nos filmes dançados por Fred Astaire e Ginger Rogers, ou os festins coloridos e delirantes de Frank Tashlin.

O espectador do cinema clássico americano que tenha passado pelas teorias do autor desenvolvidas nas páginas dos *Cahiers du Cinéma*, lavradas por cineastas cujos filmes também possuem a marca inapagável de Hollywood (particularmente, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard e François Truffaut), poderá, também, colecionar cineastas. A galeria é notoriamente vasta: dos que todos conhecem (Alfred Hitchcock, Charles Chaplin) àqueles de que poucos ouviram falar (Alfred E. Green, Curt Siodmak), dos que se especializaram (Billy Wilder, Vincente Minnelli) aos que fizeram um pouco de tudo (Howard Hawks, Raoul Walsh), dos mais modestos (Edgar E. Ulmer, William A. Wellman) aos mais ambiciosos (Josef von Sternberg, Orson Welles), dos que permaneceram na América (Ernst Lubitsch, Otto Preminger) aos que estiveram apenas de passagem (Jean Renoir, Max Ophüls), dos rebeldes (Nicholas Ray, Samuel Fuller) às rebeldes (Dorothy Arzner, Ida Lupino), passando por aqueles que, do lado de fora do período clássico, insistentemente lá regressaram (Brian de Palma, Clint Eastwood).

---

<sup>(1)</sup> Todos os filmes que foram exibidos em Portugal surgem nesta edição com o título em português, enquanto os filmes que não passaram em circuito comercial no nosso país mantêm o seu título original [N. E.].

Dada a componente vincadamente industrial do cinema de Hollywood, não devemos esquecer, ainda, a importante caderneta dos estúdios: as comédias da Columbia, os musicais da MGM, os brilhos da Paramount, o *CinemaScope* da 20<sup>th</sup> Century Fox, os monstros da Universal, os filmes de baixo orçamento da RKO... Foi a estrutura industrial de Hollywood, aliás, aquilo que contribuiu para a profissionalização dos diferentes ofícios relacionados com a realização de um filme. O amante do cinema clássico reconhece a singularidade do trabalho de Gregg Toland ou Russell Metty na direcção de fotografia, acumula os créditos desenhados por Saul Bass, compila bandas-sonoras compostas por Bernard Herrmann, Max Steiner ou Miklós Rózsa, estuda os vestidos de Adrian e de Edith Head, sabe que Rudolph Maté foi também um importante director de fotografia e que Joseph L. Mankiewicz foi ainda mais prolífico como argumentista do que como realizador.

Procurando contornar as categorias mais evidentes (o que é um exercício muito caro aos colecionistas deste cinema «excessivamente óbvio» que, no entanto, tal como a carta roubada de E.A. Poe, se esconde sob os nossos olhos [Bordwell *et al* 2005: 10]), podemos ainda dedicar-nos a agrupar filmes segundo elementos de natureza técnica, estilística ou temática característicos do cinema clássico americano. No seu estudo sobre o tema, Jacqueline Nacache (2012) opta por esta abordagem, dedicando capítulos a tópicos de natureza singular, tais como o uso da elipse, estruturas narrativas em *flashback*, adaptações literárias ou *happy endings*. Mas poderíamos, ainda, dedicar-nos a coleccionar *remakes*, filmes sobre determinados tópicos que *vão e vêm* (mães e filhos, trocas de identidade, o boxe, viagens à Europa, o mundo do espectáculo, entre outros), os diversos usos do fundido encadeado, do campo-contracampo ou do plano oblíquo, a *mise-en-scène*, os filmes realizados em *technicolor*, em *eastmancolor*, em *trucolor*, em *CinemaScope*, em *VistaVision*...

★ ★ ★

A obra de Bordwell, Staiger e Thompson atrás referida parte dos elementos geralmente partilhados (standardizados) nos filmes produzidos em Hollywood e oferece uma caracterização exaustiva do «estilo

clássico» ao longo de várias centenas de páginas. O propósito deste livro é marcadamente distinto. Ao invés de partirmos do generalizável, ou seja, da caracterização de técnicas, modos e sistemas de produção, organização de trabalhos, do *star system* ou de uma gramática fílmica particular, propomos enveredar pelo caminho inverso. Desejamos, assim, que uma concepção geral ou universalizante daquilo que é o cinema clássico americano possa apenas emergir da leitura de um conjunto acentuadamente diverso de textos que se debruçam sobre aspectos sobretudo *particulares*. Isto significa que ler este livro conduzirá, desejavelmente, à convivência com um conhecimento do cinema de Hollywood que é, sem dúvida, de ordem geral, dado que esta proposta não almeja à sistematização e se furta, deste modo, ao didactismo deliberado (ainda que útil e valioso) de outros volumes dedicados ao tema. Trata-se, no fundo, e recuperando as palavras de Calvino, de um livro voluntariamente construído por *espectadores*, ao invés de *especialistas*, mas que procura, ainda assim, possibilitar o diálogo tanto com uns quanto com os outros.

A divisão em cinco partes pretende reflectir as linhas de força que guiam o conjunto de reflexões que constituem este volume.

A primeira parte, intitulada «Planos americanos», retoma aquela tipologia de plano na qual, segundo a gramática clássica do cinema, a câmara está suficientemente distante do seu objecto para permitir a coexistência de duas ou três personagens enquadradas acima do joelho. Os textos que integram esta parte reproduzem um efeito semelhante, não oferecendo análises nem demasiado distantes, nem vincadamente aproximadas, possibilitando, assim, por exemplo, que se considere em simultâneo dois ou mais filmes de um mesmo cineasta.

Ao discutir o *close-up*, Béla Balázs enaltece a faculdade que a câmara possui de, aproximando-se dos seres e das coisas, revelar não só a sua fisionomia, como também a sua *microfisionomia* (2011: 102-103). Reunindo análises de filmes específicos, a segunda parte deste livro propõe um conjunto de aproximações que pretendem revelar a microfisionomia de obras particulares, usando o «cuidado do cirurgião» que Tom Conley (2015: 16) – o autor cujo contributo inaugura esta parte – caracterizou a propósito do trabalho desenvolvido por Marie-Claire Ropars-Wuilleumier.