



PIONEIROS AMERICANOS

Filmes da Coleção Milestone

PIONEIROS AMERICANOS

Filmes da Coleção Milestone

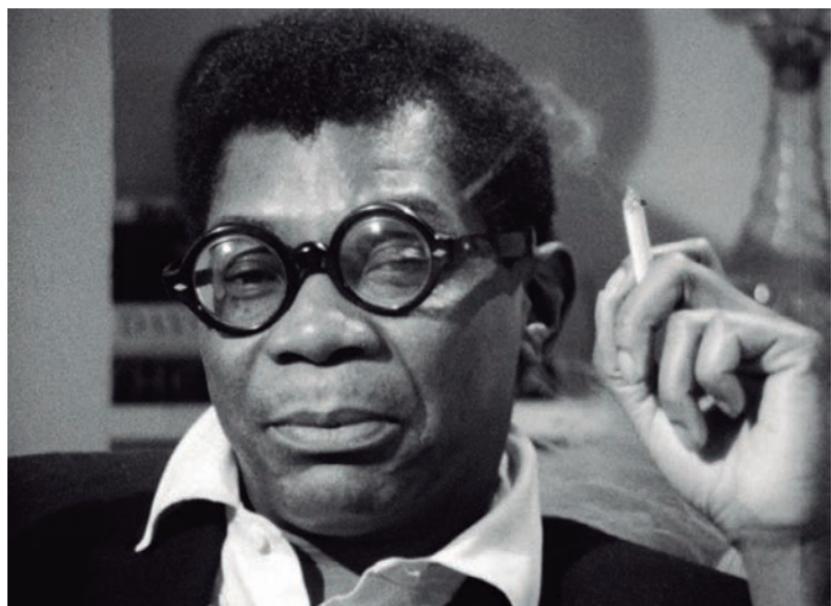
20 a 28
março 2018

Cinemateca Capitólio Petrobras

Rua Demétrio Ribeiro, 1085

Centro Histórico - Porto Alegre

Ingressos R\$10/R\$5, sessões em DCP



Convidamos todos para a mostra *Pioneiros americanos: Filmes da Coleção Milestone*, que ocorrerá entre os dias 20 e 28 de março, na Cinemateca Capitólio Petrobras. A seleção de filmes da mostra conta com 10 longas-metragens e 5 curtas-metragens, sendo sete filmes inéditos no Brasil, pertencentes ao acervo da distribuidora e produtora norte-americana Milestone Film & Video. A maioria dos filmes foi cuidadosamente restaurados e serão exibidos em novas cópias digitais de alta resolução. Junto com os filmes, a programação da mostra inclui um debate com a pesquisadora de cinema Juliana Costa, após a sessão de *Sapatos*.

Gostaríamos de agradecer a Dennis Doros e Amy Heller, fundadores e proprietários da Milestone, por trabalharem atentamente conosco ao longo do processo de realização da mostra, inclusive por nos ceder uma longa entrevista e material de pesquisa junto com os arquivos dos filmes. Nós também gostaríamos de agradecer a vários dos cineastas representados na mostra, por responderem às nossas perguntas de pesquisa, e aos autores dos textos suplementares do catálogo, por nos permitirem publicar esses textos em português. Com exceção de “Um retorno à terra dos caçadores de cabeças” e “Esta propriedade está condenada”, todos os textos do catálogo podem ser encontrados em inglês nos presskits oficiais da Milestone.

Também gostaríamos de agradecer a Célio Franceschet e Carlos Pegoraro pelo seu trabalho em gerar os DCPs legendados da maioria dos filmes da mostra, e a Ewerton Belico, um dos programadores do festival brasileiro forumdoc.bh, por nos providenciar legendas de alguns dos filmes.

Agradecemos à Prefeitura de Porto Alegre pelo seu papel fundamental na realização da mostra. E, por final, ao programador da Cinemateca Capitólio Petrobras, Leonardo Bomfim Pedrosa, pelo seu entusiasmo contínuo neste projeto e pelo cinema independente em geral.

Boa mostra.

Aaron Cutler
Mariana Shellard
(Mutual Films)

CINEMATECA CAPITÓLIO

Coordenador de Cinema, Vídeo e Fotografia da SMC/ diretor da Cinemateca Capitólio Petrobras

Cristiano Trein

Técnicos em cultura

Marcus Mello

Elisabete Tomasi

Coordenadora do Programa de Alfabetização Audiovisual

Maria Angélica dos Santos

Assistente administrativo

Vitor Antonio Bianchi Silva

Arquivista

Rosemeri Franzin Iensen

Bibliotecária

Tânia Garcia Oliveira de Souza

Programador

Leonardo Bomfim Pedrosa

Projeccionistas

Rubens Koshimizu

Andres Costa

Recepção e coordenação de limpeza

Daniel Ricardo Dias de Souza

Recepção

Roselaine da Silva Baptista

FUNDAÇÃO CINEMA RS

Presidente

Beto Rodrigues

Vice-presidente

Leo Sassen

Vice-presidente

Luiz Alberto Cassol

Coordenação Administrativa e Financeira

Juliane Fossati

Coordenação de Projetos

Daniela Mazzilli

CONSELHO CONSULTIVO

Cristiano Trein – Prefeitura de Porto Alegre

Beto Rodrigues – Fundacine RS

Jonas Ferrigolo Melo – AA-RS

José de Jesus Santos – AAMICCA

Robledo Milani – ACCIRS

Lorete Matos – ACOR-RS

Denise Marchi – APTC-RS

César Guazzelli – ANPUH-RS

Milton do Prado – Unisinos

Liége Nardi – IECINE

Ana Maria Sperry Wolff – IPHAE-RS

Altino Mayrink Ferreira – IPHAN-RS

Fabiano de Souza – PUCRS

Ana Luiza Azevedo – Siav-RS

PIONEIROS AMERICANOS:

FILMES DA COLEÇÃO MILESTONE

Curadoria e produção

Mutual Films

Legendagem

Mutual Films

Projeto gráfico

Mariana Shellard

Coordenação editorial

Aaron Cutler

Mariana Shellard

Tradução

Jaqueline Demczuk

Revisão

Gilda Morassutti

Agradecimentos

Billy Bugiaro

Mariela Cantú

Filmes de Quintal

Valéria Guimarães

Andrew Kim

Philip Shellard

Nick Shimmin

Dan Talbot

Toby Talbot

PROGRAMAÇÃO

20/03	20hs	<i>Dança no sol / Retrato de Jason</i>
21/03	20hs	<i>Abençoe seus pequeninos corações</i>
22/03	20hs	<i>Word is Out: Histórias de nossas vidas</i>
24/03	16hs	<i>Bunker Hill / No Maps on My Taps</i>
	18hs	<i>Notfilm / Film</i>
	21hs	<i>Vitória estranha</i>
25/03	16hs	<i>Little Nemo / Na terra dos caçadores de cabeças</i>
	18hs	<i>Quando chove / Sapatos</i> + debate com Juliana Costa
	20hs	<i>Os exilados</i>
28/03	20hs	<i>O casamento do meu irmão</i>

ÍNDICE

Uma conversa com a Milestone	06
Sinopses	16
Um retorno à terra dos caçadores de cabeças	27
Sapatos	32
Uma nova apreciação para Vitória estranha	37
Esta propriedade está condenada	43
Sobre Retrato de Jason	47
Word Is Out	53
Trechos de uma entrevista com George T. Nierenberg	62
Sobre Abençoe seus pequeninos corações	68

UMA CONVERSA COM A MILESTONE

A Milestone Film & Video foi fundada em 1990 pelo casal nova-iorquino Dennis Doros e Amy Heller, que permanecem à frente da empresa até os dias de hoje. Ao longo de seus vinte e oito anos de existência, a empresa se tornou um importante e influente canal de divulgação de filmes clássicos em todo o mundo. Frequentemente, Doros e Heller trabalham em colaboração com os cineastas e seus familiares no processo de restauração – inclusive comissionando novas composições musicais para filmes da era silenciosa – de grandes obras que, em muitos casos, estão recebendo pela primeira vez um lançamento adequado nos cinemas. Os fundadores da Milestone estrearam restaurações no Festival de Berlim, receberam prêmios do festival *Il Cinema Ritrovato*, na Itália, e da *National Society of Film Critics*, nos Estados Unidos, e têm sido aclamados por Martin Scorsese como figuras cruciais no meio. A Milestone foi a primeira empresa da história do cinema a receber dois prêmios do prestigioso *Special Award do New York Film Critics' Circle*.

A Milestone conta com cerca de 300 títulos no catálogo, do qual a retrospectiva *Pioneiros americanos: Filmes da Coleção Milestone* apresenta um recorte essencial. Os filmes da retrospectiva datam da década de 1910 até os dias de hoje. Eles apresentam tendências diversas do cinema de arte e do documentário contemporâneos, como a urgência em abordar assuntos relacionados a questões sociais, o interesse na etnografia como meio de melhor entender o ser humano (alguns dos filmes da coleção antecederam o primeiro documentário de Flaherty) e o registro delicado dos excluídos, oferecendo ao espectador uma rica percepção do mundo ao seu redor. A temática dos filmes frequentemente aborda grupos socialmente marginalizados, como povos indígenas, afro-americanos, homossexuais, veteranos de guerra e mulheres de todas as classes sociais, e são registros pioneiros da vida cotidiana de muitos cidadãos não representados no cinema comercial do país.

Embora opções de streaming de títulos da Milestone não existam atualmente no Brasil, espectadores brasileiros podem comprar DVDs e Blu-rays da Coleção Milestone

através de sites como Amazon e, também, do próprio site da distribuidora: milestonefilms.com . Quem quiser entrar em contato com a distribuidora pode escrever em inglês para milefilms@gmail.com .

A entrevista a seguir, com Dennis Doros e Amy Heller, foi realizada via Skype por Aaron Cutler e Mariana Shellard, no dia 6 de fevereiro de 2018.

Como a Milestone surgiu?

Amy Heller: Antes de começar a trabalhar com cinema, eu fiz um mestrado em História dos Estados Unidos, com foco em história do trabalho e da classe operária. Tive um impulso imediato de imaginar: Quais histórias conhecemos? Se estamos confinados em uma perspectiva neoliberal ou conservadora, então as pessoas importantes se tornam, predominantemente, homens brancos. Mas, se nós conhecermos melhor as diferentes histórias de nosso país, então teremos um entendimento muito mais rico de quem somos e onde estamos. Sabemos se filmes foram feitos apenas por homens brancos? Não! Também foram feitos por homens negros e por mulheres de diferentes raças, envolveram pessoas de todo o país, foram feitos por pessoas de todo o mundo e contam todas essas histórias diferentes. Saber disso nos dá uma noção mais rica de quem somos enquanto povo e o que nosso país representa. Proporcionar essa noção é o que eu sempre quis fazer, de uma forma ou outra, e o fato de podermos fazer isso através do cinema é ótimo. É um meio muito poderoso.

Dennis Doros: Quando comecei a trabalhar com cinema, o diretor do Departamento de Cinema da minha universidade era o especialista em John Ford e Blake Edwards que, por mais divertidos que fossem, me entediavam demais. Quando comecei a dirigir a sociedade cinematográfica do campus, entramos em conflito porque ele queria que eu mostrasse filmes de John Ford e Blake Edwards – literalmente – e eu queria mostrar filmes mudos, Cinema Novo Alemão e coisas que não estavam sendo ensinadas em sala de aula. Eu ganhei a batalha quando o reitor do departamento de artes me apoiou. O ódio à ideia de que “isso é tudo o que você precisa saber” tem me ajudado a conduzir meu olhar na Milestone.

AH: Quando comecei a trabalhar com cinema, eu tinha acabado de sair do mestrado. E comecei em uma empresa

que estava distribuindo filmes como *The Good Fight* (1984) e *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) e todos esses excelentes documentários que lidavam com a história social dos Estados Unidos. Eu senti que estava fazendo uma progressão natural. Quando eu e Dennis nos conhecemos, em 1988, tínhamos funções similares em distribuidoras rivais – eu na New Yorker Films e ele na Kino International. Nós nos apaixonamos e nos casamos...

DD: Na época, eu estava trabalhando em um projeto chamado “A Idade da Exploração” – que era uma série de filmes feitos em lugares, no todo o mundo, como *Tabu* (1931), *Náufragos da Vida* (1925), e *Chang* (1927). Eu fiz isso porque a Kino estava distribuindo VHS e o fantasia de distribuir filmes restaurados em VHS não existia. Então, com a permissão de meu chefe Don Crim, comecei a adquirir os direitos para os filmes e no mesmo período eu conheci Amy.

AH: Nós pensamos: “O que faremos com esses filmes quando estiverem prontos?” De qualquer forma, eu estava pronta para sair da New Yorker, então pensei que poderia trabalhar neles. Nós nos casamos em junho de 1990, saímos de nossos empregos e abrimos nossa empresa no mesmo ano.

DD: E Amy foi a primeira funcionária.

AH: Dennis já tinha sugerido o nome “Milestone” e eu passei algum tempo pensando se era o nome certo. Liguei para minha amiga Nancy Gerstman – que ajudou a fundar a distribuidora Zeitgeist Films –, e perguntei como ela tinha tido a ideia daquele nome. Ela respondeu “Ele representa o que nós realmente queremos”. Eu pensei que “Milestone” provavelmente era o que nós realmente queríamos: filmes que eram marcos da história do cinema.

Quando nós começamos, trabalhávamos tanto com filmes novos como antigos. Sempre estivemos interessados na história do cinema e até costumávamos dizer que quando você vai a um museu, não quer ver apenas pinturas do ano passado, mas também Rembrandt, Renoir e Vermeer. O meio cinematográfico possui uma história mais curta, que somente agora as pessoas estão começando a respeitar. Nós dois também estávamos muito interessados em trazer filmes de outras culturas e períodos – parte de nosso objetivo era abrir os olhos das pessoas tanto para períodos como para comunidades diferentes.

Com o passar do tempo, eu diria que nos tornamos mais deliberadamente focados em nossa agenda política, que explora a obra de grupos sub-representados. Filmes políticos de cineastas negros, cineastas mulheres...

DD: LGBT, indígenas norte-americanos. Nós tivemos o primeiro filme coreano e o primeiro bengali que já foram distribuídos nos Estados Unidos. Estávamos interessados em mudar o foco.

AH: Mas nós sempre enfocamos o ponto de vista cinematográfico. Se um filme for o primeiro, mas chato ou ruim, não nos interessa. Queremos que os filmes alcancem seus objetivos através das ferramentas do cinema – visual, sonoro, narrativa. Queremos que nossos filmes tenham mensagens fortes e também sejam grandes obras cinematográficas.

DD: Costumamos assistir aos filmes que restauramos entre dez e cem vezes, fator que levamos em consideração em nossas aquisições. Podemos assistir a esse filme cem vezes? Se não posso assistir a um filme duas vezes, fica muito difícil adquiri-lo.

AH: Eu tenho usado o mote de que nós gostamos de foder com o cânone. Nós queremos expandi-lo e desafιά-lo e trazer vozes que foram negligenciadas, como Shirley Clarke, Charles Burnett e Billy Woodberry. De alguma forma, eles já faziam parte do cânone, mas certamente não tanto quanto hoje, porque agora as pessoas podem ver os filmes com muito mais facilidade.

Como é trabalhar com cineastas e seus herdeiros?

DD: Depende de cada filme. Em geral, eles se tornam família, ainda que, às vezes, sejam famílias disfuncionais.

AH: Nós sempre abordamos as pessoas com boa vontade e respeito, sempre pagamos direitos autorais e somos honestos com elas.

DD: E antes de lançar o filme, sempre ouvimos as pessoas e perguntamos: “Como você vê o filme?”

AH: Quando você traz à tona um filme antigo, é muito importante encontrar pessoas que estiveram envolvidas com ele, que não seja o cineasta, porque senão serão surpreendidos por essa coisa do passado. Quando *Os exilados* (1961) foi lançado em 2008, ninguém do

filme estava vivo a não ser Yvonne Williams – que interpreta a jovem grávida (uma das protagonistas). Ela é uma mulher indígena morando em Los Angeles, e nós não conseguíamos achá-la.

DD: Nós nem sabíamos se ela estava viva, apenas continuamos a procurar.

AH: Doug Miles, um amigo nosso, é artista, ama o filme e fez uma série inteira de gravuras baseada nele.

DD: Ele mora na reserva de San Carlos – de onde é Yvonne – e ficou fascinado. Bateu de porta em porta perguntando: “Você conhece Yvonne Williams?”. Levou um mês ou dois antes que encontrasse alguém que a conhecia.

AH: O período em que o filme foi rodado foi terrível para Yvonne. Ela teve muitos receios em relação ao filme e ninguém que ela conhecia o tinha assistido. Sua família não sabia que ela havia participado do filme. E com o tempo as coisas mudaram. Nós lhe enviamos muitos DVDs e ela os compartilhou com os membros de sua família, que ficaram muito orgulhosos. Quando um filme do passado reemerge, é algo muito poderoso, então sempre procuramos ser cuidadosos com seus participantes.

DD: Algumas pessoas querem trabalhar conosco, outras querem ser deixadas em paz. No caso de *Word Is Out: Histórias de nossas vidas* (1978), em torno de 35 cineastas e entrevistados estiveram envolvidos e suas reações foram muito variadas. A maioria foi incrível. E todos com quem conversamos foram maravilhosos, mas algumas pessoas não queriam reviver o passado.

Como vocês dividem o fluxo de trabalho da Milestone?

AH: Eu faço a maior parte da contabilidade, design, aluguel doméstico de filmes e a newsletter mensal. E também faço muito do trabalho de suprimento de material para o escritório e coisas do tipo.

DD: Eu limpo o cocô do cachorro e levo o lixo para fora. Também faço o trabalho técnico (mas a Amy frequentemente supervisiona), assim como os aluguéis internacionais e a produção de Blu-rays e DVDs. Nós dividimos o marketing, presskit e o processo de pesquisa, que para nós são muito importantes.

AH: Quando começamos, fizemos muita pesquisa porque sabíamos que se apresentássemos mais informação, os críticos tomariam mais cuidado e tempo para assistir aos filmes e teríamos matérias mais extensas.

DD: Às vezes, uma frase no presskit pode nos dar mais dois parágrafos no *New York Times*.

AH: Agora, quando trabalhamos no DVD ou Blu-ray e pensamos nos materiais do bônus, também estamos pensando em oferecer a melhor oportunidade para as pessoas terem toda a informação de que precisam, em um mesmo lugar.

DD: E, às vezes, exageremos. Quando começo a fazer bônus do bônus é porque eu me deixei levar.

Mais alguém trabalha como vocês?

AH: Somos os únicos funcionários permanentes da Milestone, mas às vezes trabalhamos com estudantes estagiários. Nós os pagamos e tentamos dar-lhes trabalho substantivo, como o presskit, um trailer...

DD: Editar o material de bônus, esse tipo de coisa. Nós os desafiamos a fazerem um trabalho profissional, e nove em dez vezes ou mais, dá certo.

AH: Já fomos uma empresa maior, até 2008 sempre tivemos funcionários. Com a crise econômica de 2008, tudo mudou, talvez como agora. A tecnologia também possibilitou fazer as coisas com menos pessoas. Só temos que trabalhar mais, por mais horas. E durante esses 28 anos também tivemos um filho e o criamos. Ele está com 22 anos.

DD: E ele nos dá grandes ideias para a empresa. Ele fez uma pesquisa pelo Google Analytics que nos ajudou a decidir onde devíamos e não devíamos anunciar quando fizemos a campanha do Kickstarter para *Notfilm* (2015). Ter 22 anos lhe dá uma compreensão muito diferente da Internet do que quando se tem 60.

Vocês já usaram Kickstarter para levantar fundos para diferentes projetos de restauração (como *Retrato de Jason*) e na produção de *Notfilm* (primeiro longa-metragem produzido pela Milestone). Quais são outras importantes formas de captação de verba

para os projetos de restauração da Milestone?

DD: Trabalhamos com acervos e cinematecas que ajudam na restauração de filmes. Um de nossos próximos projetos será em parceria com um pequeno acervo em Oregon que recebeu fundos tanto da *Film Foundation* quanto do *National Film Preservation Fund*. Nós temos dinheiro o suficiente agora, pela primeira vez, para fazer uma restauração corretamente – normalmente temos que implorar para os laboratórios nos darem descontos. E, de fato, muito do financiamento de nossas restaurações vem das vendas da Milestone. Sempre que alguém compra um DVD, parte desse dinheiro vai para o restauro de um filme.

AH: Outra coisa que temos feito com sucesso são as pré-vendas de filmes para o canal de televisão Turner Classic Movies (TCM). Eles se comprometem com certa quantia de dinheiro, que ajuda a financiar a restauração.

Como vocês se mantiveram no negócio?

AH: O corte de gastos tem sido enorme.

DD: Isso possibilita a escolha dos filmes que queremos. Se tivéssemos um escritório mais bonito, talvez teríamos que ser outro tipo de distribuidor.

AH: E estamos dispostos a não ganhar salários altos. Nossos salários não são medidos por nossa experiência. Se trabalhássemos para uma empresa maior, ganharíamos muito mais dinheiro.

DD: Ou seríamos mandados embora por ganhar demais.

AH: E também tivemos sorte. Muitas empresas maravilhosas sofreram e continuam a sofrer. Eu acho que o fato de termos construído um catálogo grande e mantido os filmes em circulação nos ajudou a manter um fluxo de caixa. Mas também nós nunca gastamos mais do que podíamos, porque nunca tivemos essa oportunidade. Houve momentos em que achamos que íamos estourar e virar uma empresa maior, mas isso nunca aconteceu, e apesar de termos achado ruim na época, no final, o recuo nos ajudou a permanecer no mercado.

DD: Parte de nosso trabalho tem sido estabelecer uma continuidade em ideias e tipos de filmes que distribuímos.

Quando você se dedica a fazer dinheiro no cinema, você fracassa. Nós nos dedicamos aos próprios filmes e em dar um mercado e contexto adequados para eles. *Branding* significa oferecer um produto consistente ao longo de décadas. Para nós, tem sido um trabalho de 25 anos. É algo que continuamos a fazer para críticos, audiências, escolas e internacionalmente.

AH: Isso foi outra coisa que mudamos em 2008. Antes, costumávamos adquirir apenas direitos dos filmes para a América do Norte. Com *O matador de ovelhas* (1977), começamos a adquirir direitos globais para poder trabalhar com projeções fora da América do Norte e fizemos disso uma política. Recentemente, nos Estados Unidos, houve uma queda nas vendas para televisão e internet de filmes em língua estrangeira. Costumava ser possível pegar filmes em francês, coreano e bengali com a expectativa de haver um mercado, mas esse mercado secou e o mercado internacional nos ajudou a balancear os custos. Como a internet e o DCP reduziram as fronteiras, ter direitos globais nos permite mostrar filmes na América do Sul e em todo o mundo.

Quais foram as principais mudanças ocorridas em seu trabalho ao longo do tempo?

AH: Quando comecei a trabalhar com cinema, eu estava com a distribuidora First Run Features, que distribuiu o documentário *28 Up* (1984) em 16 mm para centenas de cinemas em todo os Estados Unidos. Existem poucos cinemas no país que projetam 16 mm atualmente. Nós dois somos da geração das “sociedades de cinema”* e conhecíamos e distribuíamos virtualmente para todas as universidades nos Estados Unidos. Elas não existem mais. Nós sentimos muito essa perda. É muito mais difícil distribuir filmes em língua estrangeira nos Estados Unidos de hoje do que costumava ser, em parte, devido à tecnologia. Acompanhamos o surgimento do VHS, laserdisc, internet, DVD e DCP, e para mim está claro que a mudança de tecnologia influencia o que as pessoas querem assistir.

DD: Outro fator foi o abandono da cinefilia entre os programadores, em parte devido ao encarecimento dos aluguéis e a outros custos. Já faz vinte anos que não ouvimos um programador dizer: “Eu não me importo se perder dinheiro. Vou passar esse filme porque eu o amo de paixão.” Eles se tornaram muito

mais orientados pela gestão empresarial para poder sobreviver. Eles amam filmes, mas preferem seus próprios negócios a indivíduos. Então nosso tipo de filme não é...

AH: Programado com frequência.

DD: E como nos adaptamos? Aprendemos a fazer dinheiro de outra forma.

Quais foram as maiores lições que vocês aprenderam com cineastas e com quem já trabalharam?

DD: Charles Burnett é sempre o melhor. Quando conversamos com ele sobre seu trabalho, ele sempre fala em sobreviver com dignidade. As pessoas da comunidade de Watts**, que ele filmou, eram apenas pessoas que queriam ganhar a vida, ter uma casa e morrer com um pouco de integridade e dignidade. Eles não queriam se rebelar contra o governo. Não queriam matar ninguém. Queriam apenas viver suas vidas do jeito deles.

AH: Eu admiro os cineastas independentes com quem trabalhamos por terem suas próprias ideias do que querem fazer. Lotte Reiniger queria contar histórias com animação em *stop motion*. Kent Mackenzie queria fazer uma crônica sobre o que estava acontecendo com a comunidade de nativos americanos em Los Angeles. Eles pensavam que era bom fazer o que achavam importante e não o que outras pessoas diziam que era importante. Quando você tem um conceito que acha inestimável, aquele conceito se torna seu tesouro. Se você tem uma mensagem ou ideia, então deve executá-la o melhor que puder. E, para mim, é isso que tentamos fazer. Temos uma percepção estética, uma agenda política e ideias sobre a história. Quando encontramos um filme que valorizamos e podemos mostrá-lo de forma que as pessoas os percebam, é isso que vale a pena.

DD: Desde novembro, eu sou presidente da Associação de Arquivistas da Imagem em Movimento (*Association of Moving Image Archivists – AMIA*), uma organização da qual sou membro desde 1997 e que está associada, em grande parte, ao que fazemos. Foi onde conheci Charles Burnett, por exemplo, e onde ouvi falar pela primeira vez de *Os exilados*. Muitos de nossos filmes vêm de amigos da AMIA, que conhecem os filmes e têm trabalhado com eles. É importante estarmos a par do que os acervos estão fazendo.

AH: Os acervos não são apenas uma fonte de pesquisa para nós, eles também mostram nossos filmes. Acervos,

cinematecas e salas especializadas em todo o mundo são frequentemente os locais que recebem nossos filmes em seus países. O *Austrian Film Museum*, o *EYE Filmmuseum*, na Holanda...

DD: O *Arsenal*, em Berlim, a Cinemateca Australiana.

AH: A comunidade dos arquivistas é tão importante para preservação quanto para exibição.

DD: Não há nada como tomar café da manhã com o *Danish Film Institute*, ou almoçar com o *Deutsche Kinemathek*. Não se trata de fechar negócios, mas de compartilhar seu amor pelo cinema, tanto em termos pessoais como comerciais.

AH: Nós temos um negócio, mas não temos perfil corporativo. O que realmente gostamos é de ter muitos amigos.

+++

* *Film Society Movement*, sociedades de estudantes em universidades, com o objetivo de promover sessões de cinema dentro do campus universitário. Os filmes costumavam ser em 16 mm, de cópias do acervo da própria universidade ou alugadas de distribuidoras.

** Watts é um bairro na região sul de Los Angeles, Califórnia, que ficou muito conhecido devido às rebeliões ocorridas em 1965, fruto da discriminação racial de policiais contra a comunidade afro-americana. Denominada Rebelião de Watts, foi o maior distúrbio ocorrido na cidade de Los Angeles até a década de 1990.

SINOPSES

Little Nemo

Winsor McCay, 1911, 12min, EUA, 35 mm para DCP

Winsor McCay era um cartunista do *New York Herald*, que também realizou as primeiras animações do cinema. Seu filme de estreia, *Little Nemo*, baseou-se em sua tira de quadrinhos, de mesmo nome. McCay trabalhou em sua animação por um ano, sempre que encontrava tempo em sua agitada agenda. Um prólogo com a atuação do próprio diretor foi acrescentado e cada frame do filme foi colorido à mão. A cópia da Milestone foi masterizada a partir da única cópia em 35 mm existente do filme.

Na terra dos caçadores de cabeças

In the Land of the Head Hunters

**Edward S. Curtis, 1914, 66min, EUA/Canadá,
16 mm para 35 mm para DCP**

O renomado fotógrafo Edward S. Curtis dedicou sua vida a documentar o mundo dos indígenas norte-americanos. Ele criou um dos primeiros longas-metragens dramáticos da história do cinema – uma obra-prima estrelando membros da tribo Kwakwaka'wakw (Kwakiutl), da Colúmbia Britânica. O melodrama fantasmagórico de Curtis conta a história da jornada espiritual de amor e desilusão de um guerreiro, frente a uma batalha entre tribos para salvar sua noiva. O estilo documental do filme, que se concentra em detalhes históricos, e o lendário olhar para composição de Curtis fazem de *Na terra dos caçadores de cabeças* um dos filmes mais bonitos da era silenciosa e uma impressionante evocação da cultura nativa norte-americana, famosa por sua incrível herança artística. Alguns aspectos do filme se basearam na tradição oral dos Kwakwaka'wakw e retratam, com precisão, rituais tribais.

O filme estreou em 1914, com uma composição orquestral que foi a primeira escrita originalmente para um longa-metragem. Esta composição, descoberta recentemente, acompanha a cópia restaurada da Milestone, assim como as belas cores da tintura. Por décadas, o filme foi

considerado perdido e existia apenas em fragmentos em um documentário chamado *Na terra das canoas de guerra* (*In the Land of the War Canoes*), antes da reconstrução da Milestone (realizada em colaboração com a *UCLA Film & Television Archive*) estrear em 2014.



Sapatos

Shoes

Lois Weber, 1916, 53min, EUA, 35 mm para DCP

Eva Meyer (interpretada por Mary MacLaren) é uma pobre vendedora de lojas de 1,99. Ela é a única assalariada de uma família de três irmãs, mãe e um pai que não consegue arrumar emprego. No fim de cada semana, Eva entrega, obedientemente, seu salário para sua mãe (Mattie Witting), mas, ao se ver cada vez mais sem saída, considera as investidas de Cabaret Charlie (William V. Mong), um mulherengo com más intenções.

Lois Weber foi a primeira diretora de cinema nos Estados Unidos a ter seu próprio estúdio. Ela começou sua carreira quando os filmes mais longos ainda costumavam ter 20 minutos e dirigiu seu derradeiro em 1934. Seu estilo concentrou-se em temas dramáticos, criando um corpo de trabalho de mais de 60 longas e inúmeros curtas-metragens. Sua fama e impacto mais duradouro vieram

dos filmes que abordavam questões sociais, realizados entre 1914 e 1921, exigindo dela uma considerável coragem ao abordar temas controversos, como aborto, alcoolismo, prostituição e pobreza. *Sapatos* foi adaptado de um conto de Stella Wynne Herron, inspirado no livro sobre prostituição, *A New Conscience and an Ancient Evil*, da reformista social Jane Addams, escrito em 1912. A epígrafe do filme diz: "Quando seus sapatos se tornaram usados demais para aguentar um terceiro solado e ela possuía nada além do que 90 centavos para um novo par, desistiu da luta; usando suas próprias insolentes palavras, ela foi 'vendida por um novo par de sapatos'".

Sapatos foi restaurado a partir de uma cópia tingida, em 2011, pelo *EYE Filmmuseum*, na Holanda. Doros e Heller fizeram uma nova versão do filme a partir desta restauração, consultando o roteiro de filmagem de Weber para reconstruir os intertítulos originais.



Vitória estranha
Strange Victory
Leo Hurwitz, 1948, 65min, EUA, 16 mm para DCP

O documentário *Vitória estranha* foi realizado em um período no qual críticas à sociedade americana eram vistas como uma traição. Ainda assim, este filme, pouco visto e

recém-restaurado, compara a população dos Estados Unidos pós-guerra aos inimigos fascistas que o país derrotou. Ele desafia o sentimento futilmente patriótico e autocongratatório, popular nos EUA, na época, ao desmascarar a hipocrisia das relações domésticas racistas e antisemitas, acompanhando a vitória do país sobre um inimigo evidentemente racista e genocida. Enquanto ouvimos um narrador (Gary Merrill) condenar a hipocrisia americana do pós-guerra, vemos uma mistura de imagens originais e de arquivo que mostram como os afro-americanos eram oprimidos, discriminados, segregados às piores moradias e estudos, proibidos de votar e vítimas da violência policial. Veteranos negros que haviam sido encarregados de pilotar aeronaves retornaram para casa para encontrar ofertas de trabalho em posições desqualificadas.

Não é surpreendente que *Vitória estranha* permaneceu essencialmente desconhecido por muitas décadas, até a restauração da Milestone estrear no Festival de Berlim em 2015. Hurwitz filmou cenas de segregação e linchamento e o filme audaciosamente proclama que "a cor de sua pele... o formato de seus olhos... o ar de suas narinas... o formato de seu nariz" determinam o destino das crianças nascidas no EUA pós-guerra, declaração esta que se mostra real até os dias de hoje.

Dança no sol

Dance in the Sun

Shirley Clarke, 1953, 7min, EUA, 16 mm para DCP

O primeiro filme concluído de Shirley Clarke e primeiro a explorar a dança – sua profissão original – é um registro gracioso de movimentos que muitas vezes remete ao cinema de Maya Deren. O dançarino Daniel Nagrin encena um movimento de dança em seu estúdio e na praia, criando uma interação lúdica entre esses dois espaços. A Milestone restaurou *Dança no sol*, junto com outros curtas de dança e curtas experimentais de Clarke, como parte do projeto "Project Shirley".

Bunker Hill

Kent Mackenzie, 1956, 18min, EUA, 16 mm para DCP

Mackenzie fez este documentário poético como filme de conclusão de mestrado, quando estudava na USC

(University of Southern California), cinco anos antes de completar *Os exilados*. O filme é um retrato da área residencial de Bunker Hill, no centro de Los Angeles, com foco na vida de seus velhos residentes. Conforme os assistimos, dia e noite, em suas atividades cotidianas, ouvimos seus pensamentos. O filme procura passar uma ideia integral, tanto da vida interior como exterior, dessas pessoas.

Os exilados

The Exiles

**Kent Mackenzie, 1961, 72min, EUA, 16 mm
para restauração em 35 mm para DCP**

O longa de estreia de Mackenzie mostra um dia na vida de um grupo de jovens indígenas americanos que deixaram suas reservas nos anos 1950 para morar em Los Angeles, no bairro de Bunker Hill – uma área residencial degradada com mansões vitorianas decadentes. No filme estrelam os atores não profissionais Yvonne Williams, Homer Nish e Tommy Reynolds em um retrato enérgico, sem melodrama, de uma comunidade marginalizada. O roteiro foi montado a partir de uma série de entrevistas que são apresentadas com voz em off.

Nascido na Inglaterra, Mackenzie era um homem rico e branco entre indígenas americanos, mexicanos e filipinos, em uma comunidade pobre de Los Angeles. Ainda assim,



sua sensibilidade e interesse genuínos em compreender as pessoas brilham em seu primeiro longa-metragem e se contrapõem à tendência sentimentalista e fetichista que frequentemente emergem em tentativas de representar "o outro". Nenhum outro filme da época retratou os nativos americanos como protagonistas e, conseqüentemente, *Os exilados* não conseguiu distribuição, sendo lançado apenas em 2008, décadas depois de sua realização e da morte prematura de Mackenzie, em 1980. Para muitos críticos e pesquisadores, é um dos primeiros filmes neorealistas feitos nos Estados Unidos.

Film

**Samuel Beckett / Alan Schneider, 1965, 22min
35 mm para DCP restaurado**

A frase do filósofo Bishop Berkeley "esse est percipi" ("ser é perceber") inspirou o único filme do escritor e teatrólogo irlandês Samuel Beckett, realizado cinco anos antes de ganhar o prêmio Nobel de Literatura. Mudo e em preto e branco, *Film* é uma perseguição entre dois personagens: *E* (eye/olho), o olhar subjetivo da câmera, e *O* (objeto), interpretado pelo já velho Buster Keaton. *O* tenta desesperadamente evitar ser percebido enquanto foge cambaleando pela rua até trancar-se em um quarto cheio de olhos, onde continua sua batalha por autoaniquilação.

Retrato de Jason

Portrait of Jason

**Shirley Clarke, 1967, 107min, EUA, 16 mm
para restauração em 35 mm para DCP**

Durante doze horas, em 3 de dezembro de 1966, a realizadora americana independente Shirley Clarke e seus amigos entrevistaram Jason Holliday sobre sua vida, amores e crenças. Jason, um homem negro de 43 anos que trabalha como michê e sonha com uma carreira de entertainer em boates, encanta o público com suas histórias de confronto familiar durante a adolescência em Nova Jersey, as orgias de que participou e a prostituição. Com bom humor, ele relembra seus dias de faculdade, trabalhando em São Francisco, tornando-se um viciado em heroína, passando tempo na cadeia e no hospital psiquiátrico.

O filme todo é dedicado a Jason, ao longo do qual ele se

expõe com uma sinceridade cândida, jamais vista no cinema. Ainda assim, o que é verdadeiro e o que é performance? Os filmes de Clarke sempre exploram os limites entre ficção e documentário e *Retrato de Jason* talvez seja sua obra-prima nesse sentido. Foi um dos primeiros filmes LGBT a ser levado a sério pelo público em geral e continua sendo um dos filmes independentes mais memoráveis da história do cinema americano. Quando Doros e Heller encontraram o filme, ele estava em péssimo estado e eles acabaram restaurando *Retrato de Jason* em colaboração com o *Academy Film Archive* e lançando a restauração dentro de “Project Shirley”, um projeto de longa duração dedicado à restauração e circulação da obra cinematográfica de Clarke.

Word is Out: Histórias de nossas vidas
Word is Out: Stories of Some of Our Lives
Mariposa Film Group, 1978, 132min, EUA, 16 mm
para restauração em 35 mm para DCP

Em 1978, *Word Is Out* surpreendeu o público nos Estados Unidos quando apareceu nos cinemas e depois na televisão. Realizado por um coletivo de seis cineastas gays, o documentário se tornou um ícone do movimento pelos direitos LGBT dos anos 1970. O filme apresenta um mosaico de entrevistas com 26 homens e mulheres gays ao redor de todo o país que descrevem com bom humor e lucidez suas experiências pessoais ao se assumirem, se apaixonarem, se decepcionarem e lutarem contra preconceitos e leis discriminatórias. Os entrevistados, com idades que variam entre 18 e 77 anos, e estilos entre donas de casa e travestis, incluem a poeta Elsa Gidlow, a ativista política Sally Gearhart, o inventor John Burnside e o cineasta Nathaniel Dorsky.

O filme foi originalmente restaurado por Ross Lipman do *UCLA Film & Television Archive* e lançado pela Milestone em 2008, na ocasião do 30º aniversário do filme. E, quarenta anos depois de seu lançamento inicial, *Word Is Out* continua sendo um registro fundamental da experiência de homens e mulheres gays nos Estados Unidos, no início do movimento pelos direitos LGBT.

No Maps on My Taps
George T. Nierenberg, 1979, 59min, EUA,
16 mm para DCP

A era de ouro do sapateado durou toda a primeira metade do século XX, tendo como representantes artistas extraordinários como Bill “Bojangles” Robinson, John Bubbles, Fred Astaire, Gene Kelly e Eleanor Powell. Porém, nos anos 50, com ascensão do *rock&roll*, os clubes de sapateado começaram a mudar de perfil, deixando os grandes artistas de sapateado praticamente desempregados.

Em 1979, entretanto, foi lançado o importante documentário de Nierenberg *No Maps on My Taps* com música de Lionel Hampton e a dança de Bunny Briggs, Chuck Green e Harold “Sandman” Sims. O amor de Nierenberg pela dança e pelos dançarinos fez desse alegre documentário um hit de audiência e crítica. O talento cativante e o carisma efervescente dos três dançarinos brilham em cada quadro do filme. *No Maps on My Taps* foi mostrado em diversos canais de televisão nos Estados Unidos e o trio fez uma excursão com o filme, tornando o sapateado novamente popular entre os jovens americanos. A versão da Milestone foi restaurada diretamente do negativo original da câmera em 16 mm, em 2017.

O casamento do meu irmão

My Brother's Wedding

Charles Burnett, 1983, 81min, EUA/Alemanha

16 mm para 35 mm para DCP

Charles Burnett é frequentemente considerado um dos maiores cineastas afro-americanos. Seu segundo longa-metragem (realizado após o renomado *O matador de ovelhas*, de 1977), *O casamento do meu irmão*, é inteligente, engraçado, triste de cortar o coração e atemporal. Pierce Mundy (interpretado por Everett Silas) é um jovem negro que trabalha na lavanderia de seus pais, no degradado bairro de South Central, em Los Angeles, sem perspectivas para o futuro, cujos amigos de infância haviam sido mortos ou presos. Com a saída da prisão de seu melhor amigo e a preparação do casamento de seu irmão com uma mulher de classe média alta, Pierce navega por suas obrigações conflitantes enquanto procura descobrir o que quer para sua vida.

A ideia do filme nasceu quando Burnett se viu obrigado a ter que escolher entre comparecer a um casamento e um funeral. Este delicado filme neorrealista foi filmado

no bairro de residência do diretor e estrelado por amigos e parentes, transmitindo a sensação de um registro de sua própria vida. O drama, que se desloca por diferentes protagonistas em um tom de comédia, foi inicialmente roubado de Burnett por seus produtores, que tentaram, em vão, distribuí-lo nos Estados Unidos em uma versão de duas horas. Apenas em 2007, quando diversos filmes de Burnett foram adquiridos pela Milestone, o diretor conseguiu reeditar o filme em sua versão preferida mais curta, que passou a ser a mais circulada.



Abençoe seus pequeninos corações
Bless Their Little Hearts
Billy Woodberry, 1984, 86min, EUA, 16 mm,
para restauração em 35 mm para DCP

Abençoe seus pequeninos corações representa o auge da tendência neorrealista no cinema independente norte-americano, entre os anos 60 e 80, no contexto do movimento de cineastas negros em Los Angeles, conhecido atualmente como o “L.A. Rebellion”. O filme de Billy Woodberry (o único longa do cineasta por mais de 30 anos até a estreia de seu segundo longa, em 2015) é uma crônica sobre os efeitos devastadores do desemprego, entre as famílias da comunidade negra de Los Angeles.

Quando a produção do filme começou, Charles Burnett, que já era um veterano e mentor de muitos estudantes

da comunidade cinematográfica da UCLA, encorajou Woodberry a fazer um longa-metragem. Burnett escreveu o roteiro e fez a cinematografia junto com Woodberry e convidou seus amigos e familiares para estrelarem no filme, deixando para o jovem cineasta o desenvolvimento das cenas, a direção e edição. Apesar de a história de Burnett enfatizar a crise espiritual de um homem, o então casado Woodberry, desenvolveu as relações domésticas do filme e articulou a representação da luta da família para sobreviver em um mundo de oportunidades que rapidamente desapareciam. Nate Hardman e Kaycee Moore oferecem interpretações avassaladoras de um casal cuja família é desestabilizada por eventos que estão além de seu controle. Se a salvação persiste, é graças ao retrato sensível da vida cotidiana que segue. *Abençoe* foi restaurado cuidadosamente por Ross Lipman e lançado comercialmente pela primeira vez após Milestone conseguir os direitos de uso de várias composições de jazz que aparecem ao longo do filme.

Quando chove

When It Rains

Charles Burnett, 1995, 13min

EUA/França, 16 mm para DCP

No dia do Ano Novo, um contador de histórias local (interpretado por Ayuko Mabu) tenta ajudar uma mulher (Florence Bracy) a pagar seu aluguel para que ela e seus filhos não sejam colocados para fora de casa. A ajuda, no final, vem de um lugar inesperado. O realizador Billy Woodberry (que colaborou com Burnett em *Abençoe seus pequeninos corações*) aparece em um pequeno, porém memorável papel. *Quando chove* é um belo retrato musical de uma surpreendente comunidade afro-americana de South Central, Los Angeles, cenário para vários dos filmes de Burnett. O crítico Jonathan Rosenbaum classificou o filme como um dos melhores de todos os tempos e escreveu: “Este é um dos raros momentos do cinema em que o jazz influencia diretamente a narrativa do filme.”

Notfilm

Ross Lipman, 2015, 129min, DCP

Intrigado com a história da produção de *Film*, seu restaurador Ross Lipman decidiu contá-la em um documentário que explora diferentes aspectos de

sua realização. *Film* contou com uma equipe de gigantes de vanguarda do século XX, que se reuniu no Lower East Side em Nova Iorque, em 1964, para rodar a obra. Entre eles, estavam o produtor Barney Rosset – fundador da Grove Press, editora americana de William S. Burroughs, Henry Miller e do próprio Beckett; Alan Schneider, importante diretor de teatro, escolhido pelo autor para dirigir o filme, também o único de sua carreira; Boris Kaufman, irmão de Dziga Vertov e cinematógrafo dos filmes de Jean Vigo; Buster Keaton, o comediante mais autorreflexivo da era do cinema mudo.

Lipman reconstrói e narra a história desse encontro a partir de diversos materiais de arquivo, como cartas trocadas entre Beckett, Rosset e Schneider, fotografias, trechos de produções para televisão das peças de Beckett e uma gravação das conversas entre os realizadores quando eles se reuniam durante a pré-produção. Também são apresentadas entrevistas originais gravadas em preto e branco com pessoas relacionadas à equipe, como a atriz Billie Whitelaw, o cinematógrafo Haskell Wexler e a viúva de Schneider, Jean, e outras diretamente envolvidas com a produção, como o ator James Karen, a secretária de Rosset, Judith Douw, e o próprio Rosset, um pouco antes de sua morte, em 2012. Lipman conta a história de um filme para traçar uma história do cinema. O olhar para o passado em *Notfilm* projeta um futuro incerto para o meio em transição.

Notfilm foi o primeiro filme produzido pela Milestone.

UM RETORNO À TERRA DOS CAÇADORES DE CABEÇAS: 100 anos depois, o filme de Edward Curtis passa novamente

Por Christina Rose



Christina Rose escreve regularmente para o *Indian Country Today*, a revista oficial do *National Congress of American Indians* (NCAI). Esse artigo foi originalmente publicado na revista, em 19 de fevereiro de 2015, logo após o lançamento em DVD e Blu-ray da versão reconstruída de *Na terra dos caçadores de cabeças*.

O FOTÓGRAFO Edward S. Curtis (1868-1952) é primeiramente conhecido pelo seu trabalho fotográfico de 20 volumes *The North American Indian*, uma obra publicada entre 1907-1930, que capturou imagens do que ele chamou de “Raça Desaparecida”. *The North American Indian* definiu – e, lamentavelmente, continua a definir – a imagem dos povos indígenas da Turtle’s Island na era da fotografia. O outro grande trabalho de Curtis foi um longa-metragem silencioso chamado *Na terra dos caçadores de cabeças*, criado por ele com a equipe que o ajudou na coleta de canções e imagens. Curtis esperava que *Na terra* o salvasse da ruína financeira. Mas o filme, cujo valor de produção foi US\$20.000, arrecadou apenas US\$3.269, quando estreou em 1914.

Apesar disso, os críticos amaram o filme – o resenhista Stephen Bush mal conseguiu conter-se na revista *Motion Picture World*:

Se me questionarem sobre um filme em particular, que consegue ilustrar o valor educacional do cinema, eu mencionaria essa produção sem hesitar. Como um drama, pode até ser uma mera curiosidade, embora tenha um encanto singularmente convincente. Como uma joia do cinema, ele ainda não foi ultrapassado. Da forma como eu o assisti no Casino, Nova York, com a música adequada, o filme é esmagadoramente bonito e impressionante. Você fica com a impressão de ter festejado uma das grandes galerias de imagens do mundo e então surge a mais deliciosa das sensações, uma nova percepção de prazer na qual o olho e o cérebro colaboram de forma especial.

Até recentemente, *Na terra dos caçadores de cabeças* estava completamente perdido. Especialistas diziam que o filme não era visto em sua forma completa desde os anos 1940. Mas, preservadores obstinados conseguiram montar uma versão narrativamente coerente do filme – se não totalmente completa –, disponibilizada para venda através da Milestone Films, em 14 de fevereiro de 2015.

Na terra dos caçadores de cabeças nunca foi um documentário – foi concebido como um melodrama ficcional do povo Kwakwaka’wakw, vivido em meados de 1700. A cineasta Barbara Cranmer, uma descendente do assistente de diretor do filme, George Hunt (ele mesmo um índio Kwakwaka’wakw), disse que os aspectos mais macabros da caça de cabeças no filme são ficcionais, e foram interpretados em consequência da propaganda

da época –foi a era, afinal, em que as cerimônias dos Kwakwaka’wakw acabaram proibidas. Filmado na bela região nordeste da Ilha de Vancouver, Canadá, o filme contém representações precisas das cerimônias e das danças dos Kwakwaka’wakw realizadas décadas, e até mesmo um século, antes. Dessa forma, apesar de sua narrativa ficcional, é um importante registro de uma cultura que poderia ter sido perdida.

De acordo com William Cranmer, chefe e presidente hereditário do U’Mista Cultural Society em Alert Bay, Canadá, “muitos de nossos parentes mais velhos participaram do filme, e quando os vimos adolescentes, isso foi incrível para nós. Apreciamos a história ter sido contada da forma como as coisas aconteciam naqueles primeiros tempos. Vimos como as canoas eram habilmente remadas pelas pessoas da época. Vimos o modo como eles usavam a decoração na frente das casas e suas histórias. Há muita informação que é útil para a gente hoje. Se o senhor Curtis não tivesse feito o filme, não as teríamos visto”.

Na terra dos caçadores de cabeças foi considerado por um longo período como o primeiro longa-metragem a contratar Nativos para atuar e trabalhar na equipe. [Nota do editor: um artigo ICTMN subsequente, “*What Was the First Feature Film With an All-Native Cast?*”, descobriu que uma produção de Hiawatha, com atores nativos, foi realizada um ano antes de *Na terra*.] “Edward Curtis tinha um grau de respeito pela cultura Kwakwaka’wakw”, explica Sarah Holland, diretora executiva do U’Mista Cultural Centre. “A ‘princesa’ na história era muito respeitada para fazer algumas coisas que o papel exigia, então ela precisou de duas dublês. Isso mostra que havia um diálogo sobre o que era apropriado. O povo da região consegue identificar as pessoas no filme por suas características particulares ou pela música que cantavam ou dançavam.”

Na terra foi notável pelo uso do tingimento e da colorização tonificada, e tem a mais antiga trilha orquestrada de cinema que sobreviveu. Além disso, o talento de direção de Curtis – ame-o ou odeie-o, é um gênio visual – garante muitos planos estonteantes. “Tinha grandes ambições artísticas para um filme de 1914”, diz Brad Evans, professor associado da Rutgers University, que esteve envolvido na reconstrução do filme.

Aaron Glass, professor assistente no Bard Graduate Center, em Nova York, que passou vinte anos trabalhando com os Kwakwaka'wakw, vê o filme como um testemunho da incrível mudança dentro da tribo naquele momento. "Participar das encenações de cerimônias proibidas com Curtis era realmente um sinal de seu status como povo moderno em 1914". Glass diz: "Eles mantiveram várias práticas cerimoniais e encontraram uma forma de mantê-las sob condições extremamente modernas."

Barbara Cranmer relembra uma viagem com o filme à Biblioteca Pública de Seattle, onde ele foi exibido para um público de 300 pessoas. "A sala estava lotada", ela diz. "As pessoas estavam realmente interessadas em Edward Curtis, mas também estavam felizes em ouvir minha perspectiva como uma descendente de George Hunt, colocando à luz suas habilidades, porque ele estava bem à frente de seu tempo. A proibição às nossas cerimônias tradicionais (Potlatch Prohibition) nos impediu de ser quem éramos. Para mim, [George Hunt] teve uma enorme perseverança e antecipação. Ele era um líder". Um livro contendo palestras, informação histórica e outros detalhes sobre o filme, *Return to the Land of the Head Hunters* (*Retorno à terra dos caçadores de cabeça*, 2014), também está disponível através da University of Washington Press.

Após a estreia de 1914, a distribuidora *World Film Corporation* realizou exibições em vários lugares entre 1915 e 1916. Nunca saberemos a lista completa, mas ela incluía Lima, Ohio; Lowell, Massachusetts; Oakland, Califórnia; Placerville, Califórnia; Fairbanks, Alaska; e Eau Claire, Wisconsin. Então todas as cópias desapareceram. O próprio Curtis vendeu a única cópia sobrevivente para o Museu de História Natural de Nova York por US\$1.500, em 1922. Em 1947, uma cópia 35 mm apareceu, propriedade de um colecionador de filmes de Chicago. Ele disse que o filme foi encontrado por um amigo em um depósito de lixo atrás de um cinema. O *Field Museum of Natural History* em Chicago criou uma cópia 16 mm em preto e branco e destruiu a cópia deteriorada original 35 mm.

Em 1972, apenas restos do filme pareciam existir, e acabaram reunidos para a criação de um novo filme chamado *In The Land of the War Canoes* [*Na terra das canoas de guerra*], divulgado como um documentário. Em 1991, a distribuidora de *War Canoes*, a Milestone Films, começou a procurar uma cópia completa do filme original em 35 mm. "Ninguém tinha visto a versão original de Curtis desde os anos 1940",

Glass e Evans escreveram em seu texto “The Innovation of *In the Land of the Head Hunters*.” (A inovação de *Na terra dos caçadores de cabeças*.)

Evans e Glass finalmente descobriram alguns trechos do original 16 mm no Field Museum. Eles também encontraram mais dois rolos na UCLA, que supostamente não existiam mais. Na Biblioteca do Congresso, encontraram uma grande quantidade de fotogramas do filme, na ordem narrativa, que usaram como substitutos para os trechos perdidos na versão restaurada.

“Na época, ninguém sequer lembrava que era um filme de Curtis”, afirma Evans. “Quando encontraram o filme, ele estava preservado no Field Museum por causa da representação da vida dos Kwakwaka’wakw”. O filme foi restaurado pela *UCLA Film & Television Archive* em cooperação com o Field Museum.

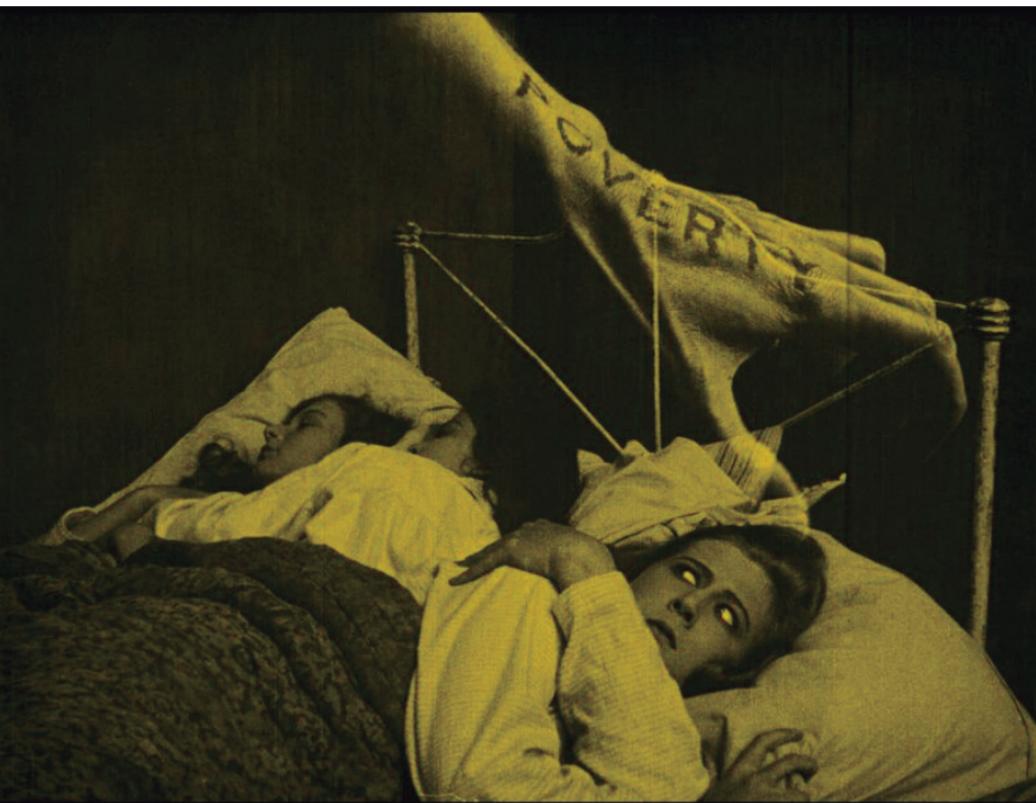
Atualmente, a versão restaurada tem 65 minutos, mas, mesmo sem certeza, Evans e Glass acreditam que o original durava provavelmente 85 minutos. “A narrativa está intacta”, eles declaram. Hunt recorda ouvir histórias da produção do filme quando era criança, ouviu membros da família dizerem que viveram bons momentos trabalhando no filme. “Imagine só, em uma ilha de Fort Rupert, construindo um grande set com a fachada de uma grande casa, e todas aquelas perucas!” Os atores estão usando perucas porque em 1914 todos tinham cortado os cabelos.

Hunt acrescenta, “Estou orgulhosa por termos feito parte do filme e gostaria de agradecer aos nossos ancestrais pela cultura viva que temos hoje como resultado do filme. Trata-se de sermos humildes em relação à nossa cultura e como compartilhamos nossa própria história”.

+++

SAPATOS

por Robert Byrne



Robert Byrne é o Presidente do Conselho Administrativo do *San Francisco Silent Film Festival* (Festival de Cinema Mudo de São Francisco), e um pesquisador e preservacionista que participou na restauração de *Sapatos*. Esse artigo foi escrito para acompanhar a apresentação do filme no Festival de Cinema Mudo de São Francisco e, posteriormente, foi republicado no presskit da Milestone sobre o filme.

“QUANDO a história do desenvolvimento dramático do início do cinema estiver escrita”, declarou a revista *Motion Picture*, em 1921, “Lois Weber ocupará uma posição única.” Lois Weber não foi apenas a primeira maior diretora da América, foi uma verdadeira pioneira. Começou a carreira quando os filmes mais longos duravam 20 minutos e dirigiu sua última obra 40 anos depois, em 1934. Sua filmografia concentra assuntos dramáticos, incluindo mais de 60 longas e incontáveis curtas-metragens. Mas sua grande fama e repercussão é resultado de seus filmes sobre “problemas sociais”, feitos entre 1914 e 1921, os quais tomaram posições corajosas em assuntos controversos. Notáveis pela sensibilidade artística e pelo realismo, seus filmes enaltecem o status dos frequentadores de cinema, tornando-os dignos de um público de classe média.

Produto de uma família extremamente religiosa e veterana da organização dos Church Army Workers, Lois Weber enxergava o cinema não só como entretenimento, mas também como um meio de evangelizar o público sobre problemas sociais importantes. Em uma palestra de 1913, intitulada “A construção de filmes que terão influência positiva na mente do público”, Weber descreveu o uso de uma “linguagem sem voz” para “carregar a ideia de imagens missionárias”. Aborto, pílula anticoncepcional, pena de morte, hipocrisia religiosa, salário digno, trabalho infantil, prostituição e escravidão branca foram assuntos que Weber tratou em seus filmes.

Apesar de sua ênfase em problemas sociais, seria um erro estereotipar Weber como uma mulher presa a seus discursos. Seus filmes eram bem roteirizados, bem atuados, muito populares e financeiramente bem-sucedidos. Em 1915, Weber e seu marido, Phillips Smalley, produziram *Hypocrites*, no qual criticavam a hipocrisia religiosa e destacavam a figura alegórica da “Verdade Nua”, protagonizada por “uma garota de mais ou menos 18 anos, nua”, como descreveu um crítico. Por mais que houvesse denúncias para a censura, em alguns lugares, o filme foi aclamado pela maioria como um marco artístico histórico. O periódico *The New York Evening Journal* descreveu o filme como “a mais surpreendentemente satisfatória e maravilhosamente vívida criação da era da tela.” Em seu livro *Women Filmmakers in Early Hollywood*, a historiadora Karen Ward Mahar cita *Hypocrites* como um marco que ajudou a legitimar o cinema como uma forma de arte.

Weber era a diretora mais bem paga da rede Universal Film Company quando fez seu filme mais controverso, *Where Are My Children?* (*Onde estão os meus filhos?*, 1916). Lançado durante o mesmo verão em que Margaret Sanger foi presa por promover o planejamento familiar, o filme de Weber defendeu a pílula anticoncepcional e também condenou o aborto como assassinato. Os críticos, em geral, elogiaram o filme, como o jornal *New York Dramatic Mirror*, notando que “Não é comum que um assunto tão delicado seja tratado de modo ousado e ao mesmo tempo inofensivo, como no caso dessa produção”. *Where Are My Children?* provocou controvérsias e ações judiciais ao redor do país. Um censurador da Pensilvânia declarou que o filme “não era adequado para pessoas decentes assistirem” e banuiu as exibições no estado.

A Universal lançou *Sapatos*, assinado como uma das produções da Bluebird Photoplay, em 12 de junho de 1916, apenas um mês depois de *Onde estão os meus filhos?*. Em *Sapatos*, Eva Meyer (interpretada por Mary MacLaren) é uma vendedora mal paga, que trabalha exaustivamente. Ela é a única pessoa de sua família que recebe um salário, entre seus pais desempregados e as três irmãs. Nos finais de semana, Eva entrega obedientemente seu pouco e suado ganha-pão para a mãe. Seu salário quase não cobre os gastos com comida e não é suficiente para comprar roupas bonitas e sapatos decentes, como os de suas colegas. Ela fica cada vez mais desanimada e começa a considerar as investidas não correspondidas de Charlie, um gigolô claramente com más intenções.

Weber adaptou o roteiro de *Sapatos* a partir de um conto de Stella Wynne Herron, publicado na edição de 1º de janeiro de 1916, da revista *Collier's*. O filme segue fielmente a narrativa de Herron, com diálogos do conto aparecendo ocasionalmente verbalizados nos intertítulos. A inspiração de Herron para a história veio a partir de um livro sobre prostituição, *A New Conscience and an Ancient Evil*, escrito pela reformista social Jane Addams, em 1912. Ela cita em sua epígrafe: “Quando seus sapatos se tornaram surrados demais para aguentar um terceiro solado e ela possuía nada além do que 90 centavos para um novo par, desistiu da luta; usando suas próprias insolentes palavras, ela foi ‘vendida por um novo par de sapatos’”.

O estudioso do cinema Shelley Stamp afirma: “O interesse de Weber no destino dos funcionários de varejo mal pagos ecoou muitos estudos sociológicos da época que

investigavam o 'problema das jovens assalariadas'. Em um desses estudos, a reformadora social Louise De Koven Bowen focalizou especificamente as meninas das lojas de departamentos "cercadas pelo – e vendendo – luxo que desejam e por uma compensação salarial inadequada para uma vida de decência e respeitabilidade". De acordo com o relatório de Bowen, em 1911, essas tentações diárias poderiam levar à "falha moral e física das meninas". Weber descreveu sua vontade para fazer *Sapatos* em uma entrevista ao *Moving Picture World* durante a produção do filme: "Eu fiz trabalho missionário nas favelas de Nova York... especialmente entre as meninas... Conheço seus problemas, e algumas das minhas histórias foram sugeridas por incidentes lembrados dessas experiências iniciais".

A imprensa cinematográfica reagiu positivamente ao novo recurso de Weber, mas manteve-se cautelosa quanto ao seu apelo comercial. *WID's Independent Review of Feature Films* elogiou "a esplêndida psicologia do desenvolvimento dos personagens", mas recomendou a eliminação de um dos flashbacks que concluem o filme. *A Motion Picture News* apreciou o realismo de Weber, mas observou que "existe algo 'demasiado realístico'". Essas resenhas podem ter moderado seu endosso, mas a imprensa popular elogiou o filme e a jovem estrela Mary MacLaren. O *Los Angeles Times* descreveu *Sapatos* como "a melhor obra que Lois Weber já produziu" e destacou a "perfeição da atuação" de Mary MacLaren. Louella Parsons declarou que *Sapatos* foi um dos melhores filmes de 1916. O público aparentemente concordou, pois o filme foi a produção Bluebird mais vista do ano.

Em 1916, o *Motion Picture Stories* declarou que Weber era "a maior diretora" e o *New York Dramatic Mirror* a listou entre os seis melhores realizadores em toda a indústria. Hoje, ela é menos conhecida do que muitos de seus contemporâneos. Apenas um punhado de filmes sobreviveu e ainda menos estão disponíveis para exibição em salas de cinema. A única cópia original conhecida de *Sapatos* está em um bunker subterrâneo em Overveen, na coleção do *EYE Filmmuseum*, na Holanda. Como aconteceu com os sapatos de Eva Meyer, o tempo não foi gentil com esta única cópia sobrevivente. No momento em que *Sapatos* chegou ao arquivo, o filme de nitrato se deteriorou dramaticamente e a emulsão fotográfica foi atacada por bolhas e bactérias. Em 2008, o instituto realizou um projeto de dois anos para restaurar o filme digitalmente,

criando uma cópia em 35 mm, que estreou no San Francisco Silent Film Festival.

Em 1913, Lois Weber descreveu seu desejo de "aumentar o padrão" do cinema e "atrair um público refinado". Numa época em que os tribunais declararam que os filmes eram "um negócio de entretenimento puro", indigno da proteção da Primeira Emenda, Weber estava com a vanguarda que se esforçava para trazer legitimidade cultural ao meio. Se algumas das questões que ela explorou podem parecer vitorianas, segundo os padrões de hoje, seu trabalho pioneiro ajudou a fazer do cinema a arte visual definitiva do século XX.

+++

UMA NOVA APRECIÇÃO PARA VITÓRIA ESTRANHA

Por Peter Von Bagh e Richard Brody



Peter von Bagh (1943-2014) foi um cineasta, historiador e programador de cinema finlandês, cujas conquistas incluem a fundação do *Midnight Sun Film Festival* e a direção artística do *Il Cinema Ritrovato*, por 14 anos.

Richard Brody é crítico de cinema da revista *New Yorker*, com um interesse particular em cinema independente americano. Esse artigo foi comissionado por Doros e Heller para o presskit da versão restaurada do filme.

O DOCUMENTÁRIO *Vitória estranha* foi feito na época em que qualquer crítica à sociedade americana era vista como algo próximo da traição. De várias formas, o isolacionismo e o conservadorismo dos anos pós-guerra representaram uma resposta ao período de ativismo progressista que precedeu a Segunda Guerra Mundial.

Nos anos 1930, a pobreza e o desemprego em massa da Grande Depressão criaram um terreno firme de suporte para a igualdade social. O Partido Comunista dos Estados Unidos e outras organizações de esquerda eram populares entre trabalhadores e intelectuais que procuravam uma sociedade melhor. Reflexo da política da Frente Popular introduzida pelo Comintern, em 1934, a CPUSA trabalhou em cooperação com outras organizações progressistas e até mesmo apoiou ativamente as políticas do New Deal do presidente Franklin D. Roosevelt. No seu auge, em 1939, o CPUSA tinha aproximadamente 50.000 membros (uma fração muito pequena da população dos EUA de 130.900.000), embora não se saiba quantos eram ativos ou simpatizantes com a causa.

Em 1939, quando a União Soviética e a Alemanha assinaram o Acordo de Não Agressão Nazista-Soviético (oficialmente o Pacto Molotov-Ribbentrop), muitos membros e aliados da CPUSA consideraram o tratado como uma traição dos ideais do movimento e do povo do leste da Europa e da Finlândia. Após a assinatura do pacto, a CPUSA manifestou-se com insistência sobre o fato de que os grupos da Frente Popular já não se opunham à Alemanha nazista, destruindo assim muitas alianças antifascistas existentes. Quando a Liga Anti-Nazi de Hollywood mudou seu nome para Comitê de Ação Democrática, perdeu o apoio da comunidade cinematográfica. O Pacto Molotov-Ribbentrop foi rompido quando as tropas alemãs invadiram a URSS, em junho de 1941. Embora, durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos e a União Soviética fossem aliados contra os poderes do Eixo da Alemanha, Itália e Japão, essa coalizão – inerentemente frágil – não durou. Após o Dia da Vitória na Europa, a União Soviética começou a instituir políticas que impediram suas repúblicas e pessoas de qualquer contato com o resto da Europa e os EUA. O primeiro-ministro britânico, Winston Churchill, chamou esse isolacionismo soviético de uma "Cortina de Ferro" (embora não tenha originado a frase). Durante a guerra, a URSS obteve o controle da Letônia, da Lituânia e da Estônia, e passou a anexar outros países da Europa Oriental, incluindo Polônia, Bulgária, Romênia, Hungria, Tchecoslováquia,

Albânia e Alemanha Oriental. Em resposta, e por suas próprias razões internas e internacionais, o governo dos EUA (agora liderado pelo presidente Harry S. Truman) afastou-se do engajamento político com a URSS e grande parte da sociedade americana recuou a uma postura defensiva, observando qualquer coisa estrangeira com suspeita. Um exemplo disso foi o segundo *Red Scare* (o primeiro *Red Scare*/ "Ameaça Vermelha" ocorreu na sequência da Primeira Guerra Mundial). Hoje, a maioria das pessoas pensa no anticomunismo do pós-guerra como "McCarthyismo" (nomeado após o senador republicano dos EUA de Wisconsin, Joseph McCarthy, que acusou muitos dentro e fora do governo de serem atuais ou ex-membros da CPUSA), mas a paranoia e a perseguição pré-datam o senador e foram um fenômeno nacional.

Em março de 1947, o presidente Truman assinou uma ordem executiva criando o "Programa de Fidelidade dos Empregados Federais", estabelecendo conselhos de revisão de lealdade política para determinar a confiabilidade dos funcionários federais e recomendar a rescisão daqueles que haviam confessado espionar a União Soviética, bem como alguns suspeitos de serem "antiamericanos". No mesmo ano, a Lei Taft-Hartley exigiu que os dirigentes sindicais apresentassem depoimentos declarando que eles não eram membros do Partido Comunista e não tinham relação com nenhuma organização que procurava "derrubar o governo dos Estados Unidos pela força ou por qualquer meio ilegal ou inconstitucional". Em resposta, o CIO (Congresso de Organizações Industriais) demitiu dirigentes sindicais e expulsou vários sindicatos nacionais de esquerda.

Foi um tempo de juramento de lealdade, delações...e listas. A primeira lista negra sistemática de Hollywood foi instituída em 25 de novembro de 1947, depois que dez escritores e diretores foram citados por desacato ao Congresso por recusarem-se a testemunhar ante o Comitê da Câmara sobre Atividades Não Americanas (também chamado de HUAC). Um grupo de executivos de estúdio, agindo em conjunto, demitiu todos os membros dos chamados "Dez de Hollywood". Para tornar a lista negra mais acessível, em 1950, três ex-agentes do FBI e um fundador da racista Sociedade John Birch começaram a publicar um panfleto intitulado *Red Channels* [Canais Vermelhos], que identificou 151 profissionais da indústria do entretenimento como "Fascistas Vermelhos e seus simpatizantes". Rapidamente, a maioria dos nomes, juntamente com uma série de outros artistas, foi

impedida de trabalhar em boa parte das áreas do campo de entretenimento.

Talvez devido ao seu trabalho em *Vitória estranha*, o diretor Leo Hurwitz foi listado na publicação e durante as décadas de 1950 e 1960 só conseguiu trabalhar de forma anônima para a CBS-TV Omnibus. Como judeu, Hurwitz enfrentou injustiça e discriminação. O produtor do filme, Barney Rosset, embora rico de origem, enfrentou obstáculos nas forças armadas porque era meio judeu e um liberal declarado. Depois da guerra, ele também lutou para encontrar trabalho.

Nesse clima, *Vitória estranha*, um documentário narrado pelo ator Gary Merrill, que intercalou imagens originais e de arquivo e que comparou as pessoas da América do pós-guerra com os inimigos fascistas que o país havia derrotado, provavelmente não conseguiria sucesso crítico ou de bilheteria. O filme desafiou o sentimento de patriotismo e autocongratulação popular na América do pós-guerra e desmascarou a hipocrisia das relações raciais domésticas após a vitória do país sobre um inimigo abertamente racista e genocida. Tendo acabado de derrotar o nazismo, os soldados dos EUA voltaram a um ambiente muito parecido em casa. Os afro-americanos ainda eram oprimidos, discriminados, segregados em habitação e educação inferiores, tinham o direito de voto negado e estavam sujeitos à violência nas mãos de multidões linchadoras e de policiais. Os veteranos negros responsáveis pela pilotagem de aeronaves chegaram ao país e descobriram que só poderiam conseguir emprego em cargos não qualificados.

Hurwitz filmou cenas de segregação e linchamentos e o filme proclamou corajosamente que "a cor da sua pele...a inclinação dos seus olhos...a largura das suas narinas... a forma do seu nariz" determinaram o destino das crianças nascidas na utopia da América do pós-guerra. Enquanto os judeus na Alemanha nazista foram obrigados a usar uma estrela amarela para marcá-los, as minorias na América usavam rótulos invisíveis que limitavam seus direitos e governavam suas vidas. Em um país formado por imigrantes, mensagens e crenças anti-imigração ecoaram por toda parte.

O filme forneceu estatísticas sobre afro-americanos na força de trabalho do pós-guerra: dos 80 mil engenheiros civis empregados, menos de 100 eram negros. De 200 mil

médicos e dentistas, apenas 2% eram negros. Infelizmente, comparando esses números com a força de trabalho moderna, descobrimos que hoje, de 262.170 engenheiros civis, apenas 6,4% são negros; de 893.851 médicos, 3,8% são negros; dos 90 mil arquitetos empregados, 2% são negros; e os advogados negros representam apenas 3% dos advogados das grandes empresas.

No roteiro original de Hurwitz para *Vitória estranha* (cortesia da coleção Hurwitz, da *George Eastman House*), o diretor oferece uma visão de seus temas e os de Rosset para o filme.

Embora nossos mortos não tivessem sido enterrados, tivemos o direito de celebrar. Levamos o peso dos anos de guerra. Acendemos as luzes. Estávamos felizes. Nós sorrimos para cada câmera. Escalamos postes telefônicos e penduramos os líderes do Eixo em efígie. Montamos nas costas dos nossos vizinhos. Beijamos a menina mais próxima. Um feriado reprimido por muito tempo, comemorando um futuro mais livre e pacífico – celebrando o fim da guerra – comemorando o Mundo Unido. Nós tínhamos visto o fim de Hitler e Mussolini e o poder do Japão. Nós tínhamos visto o fim do ódio internacional e do super-homem ariano alemão...o fim do antissemitismo satânico...Tínhamos visto o fim de todos os atos monstruosos do homem que cresciam da ideia de que um povo era digno de toda a Terra e que todos os outros deveriam ser esmagados, escravizados ou queimados em estrume para os campos...Mas, a América não é um único lugar, uma única ideia, um único objetivo. Hoje, há aqueles entre nós cuja primeira preocupação é: sua cor – sua religião – seu lugar de nascimento – suas crenças. Eles perguntam se sua vida é insegura, caso esteja desempregado. Então, eles dão suas respostas: o perigo são os judeus. Seu inimigo é o PAPA. O NEGRO ameaça a supremacia branca...

Você terá que entender essa civilização complicada. E terá a sabedoria para aceitar os fatos como eles são, adaptar-se a eles, se quiser se dar bem. Embora pareça igual e muito anônimo, em breve você será marcado. Existem pequenas variações que fazem toda a diferença... A melhor marca para ter é W X P; isso significa cristão branco, protestante (White Christian Protestant). Você não tem nenhuma escolha, mas se tiver essa marca, já é um bom começo... Ou, se você é um dos três milhões de outros americanos, encontrará muitas portas para clubes, empregos e casas fechadas

*para você. Sua marca será WJ – branco, judeu (White Jew).
Como eu disse antes, essas letras não serão marcadas a fogo
em você – não há necessidade de chorar – são fatos que terá
que enfrentar como a Classe da América, século XX.*

+++

ESTA PROPRIEDADE ESTÁ CONDENADA

Por Thom Andersen



Thom Andersen é crítico e professor de estética cinematográfica do *California Institute of the Arts*, em Los Angeles. Ele também é um celebrado cineasta, cuja obra mais conhecida, *Los Angeles por ela mesma* (2003), é um ensaio sobre a cidade de Los Angeles que inclui cenas dos filmes *Os exilados*, *O matador de ovelhas* e *Abençoe seus pequeninos corações* – todos distribuídos pela Milestone. Originalmente publicado em inglês na revista *Film Comment*, edição julho/agosto de 2008, foi republicado no livro *Slow Writing: Thom Andersen on Cinema*. Publicado em português com a permissão de *The Film Society of Lincoln Center* e *Film Comment Magazine*.

REDESCOBERTO, restaurado e finalmente lançado comercialmente, *Os exilados*, de Kent Mackenzie, é um filme perdido que ficou escondido à vista por quase 50 anos. Filmado em 1958 e 1959, exibido pela primeira vez em 1961, e com um lançamento não comercial limitado em 1964, foi mantido em circulação durante muitos anos pelo University of California Extension Media Center. Infelizmente, entretanto, eles disponibilizaram apenas cópias em 16 mm de baixa qualidade, e as fitas VHS comercializadas eram ainda piores. Além disso, o modo como o filme representa o deslocamento e a alienação dos nativos americanos nunca entrou na moda. Não é um retrato positivo de uma minoria sub-representada. É apenas um filme sobre índios bêbados e as mulheres que eles maltratam ou negligenciam.

Os exilados, então, é uma obra-prima perdida (ou esquecida)? O filme começa de forma nada promissora com uma montagem de fotografias antigas de Edward Curtis e um voice-over autoconsciente, quase apologético, (uma sequência adicionada depois de algumas sessões teste), que termina com essas duas frases: “O que segue é um autêntico relato de 12 horas nas vidas de um grupo de índios que vieram para Los Angeles, Califórnia. Reflete uma realidade que não é a vivida por todos os índios hoje, mas típica de muitos.” Essa reivindicação de autenticidade não aparece em todos os questionamentos sobre a representação transcultural que incomodam cineastas desde os anos sessenta?

Hoje, todavia, essas considerações parecem, na melhor das hipóteses, irrelevantes. O que posso dizer? Somos todos índios agora. Como as condições de deslocamento externos e internos que o filme documenta tornaram-se cada vez mais um lugar comum, *Os exilados* hoje parece o primeiro filme do século 21.

Mackenzie pode ter sido um liberal ingênuo com pouca sofisticação epistemológica, mas foi um dos raros diretores (Leo McCarey é talvez o maior) que amam seus personagens e conseguem mantê-los simpáticos, não importa quão mal eles se comportam. Mackenzie escreveu no presskit original do filme: “Eu queria mostrar seus próprios pontos de vista, se eu pudesse.” Eu acredito que ele conseguiu. Ele concede a cada um dos três personagens primários uma série de monólogos interiores realizados em voice-over e pincelados das entrevistas que ele conduziu com os três atores principais (Yvonne Williams, Homer Nish e Tommy Reynolds), que estão essencialmente interpretando

a si mesmos. Cada voz é bastante distinta em atitude e inflexão; cada voz é eloquente. Yvonne ainda vive para o futuro (ela está grávida), embora suas esperanças tenham diminuído; seu instável marido Homer não pode escapar de um passado quase imaginado (“nosso povo costumava vagar por todo o lugar... Eu preferia estar naquele tempo que neste agora.”); Tommy vive sem nenhum senso de passado ou futuro (“apenas indo, dando voltas e voltas, antes que você perceba, talvez um ano tenha passado, e ainda é a mesma coisa...Tempo é apenas tempo para mim”).

O que é mais marcante em *Os exilados* é o senso especial de Mackenzie de tempo e espaço. Como Simone Weil escreveu no livro *A Gravidade e a Graça*, “O tempo é irreal, devemos nos submeter a ele”. Então, nós bebemos para fazer o tempo parar ou ao menos deixá-lo suspenso. Nos ritmos de seu filme, Mackenzie consegue simular esse tempo alcoólico. Na sequência mais incrível, uma corrida pelo Third Street Tunnel abaixo do Bunker Hill em um conversível, que dura menos de um minuto (na realidade, a corrida dura cerca de 15 segundos), ele desacelera o tempo, até o suspende em certas imagens que saltam do filme como fotografias still: uma garrafa de cerveja no alto enquanto as luzes do túnel passam pela cabeça, faíscas do fim do cigarro flutuando, tornando-se fogos de artifício no escuro.

Em outra sequência, o tempo objetivo e o subjetivo são diretamente sobrepostos como em *Abraham Lincoln* (1930), de D. W. Griffith (quando Lincoln pede Ann Rutledge em casamento, o mundo exterior, representado em longos planos que emolduram a cena, permanece parado): enquanto seu amigo Rico compra uma garrafa do vinho Gallo Thunderbird em uma loja de bebidas, Homer espera do lado de fora, na rua, lendo uma carta de seus pais. Há um tipo de flashback ou devaneio evocando a vida anterior de Homer no interior do Arizona. Um ancião canta uma canção tradicional, as mulheres brincam ao redor dele, as crianças correm, um homem anda com um cavalo à distância. O filme entrou num tempo onírico. O flashback dura quase três minutos, entrecortado por planos de uma compra que devem durar apenas alguns segundos.

Mackenzie filmou intermitentemente por dois anos, mas escolheu impor em seu filme uma unidade rigorosa: 12 horas comprimidas em 72 minutos, sexta à noite e sábado de manhã, um pouco antes do pôr do sol e um pouco depois do raiar do dia. Essa temporalidade permite que Mackenzie

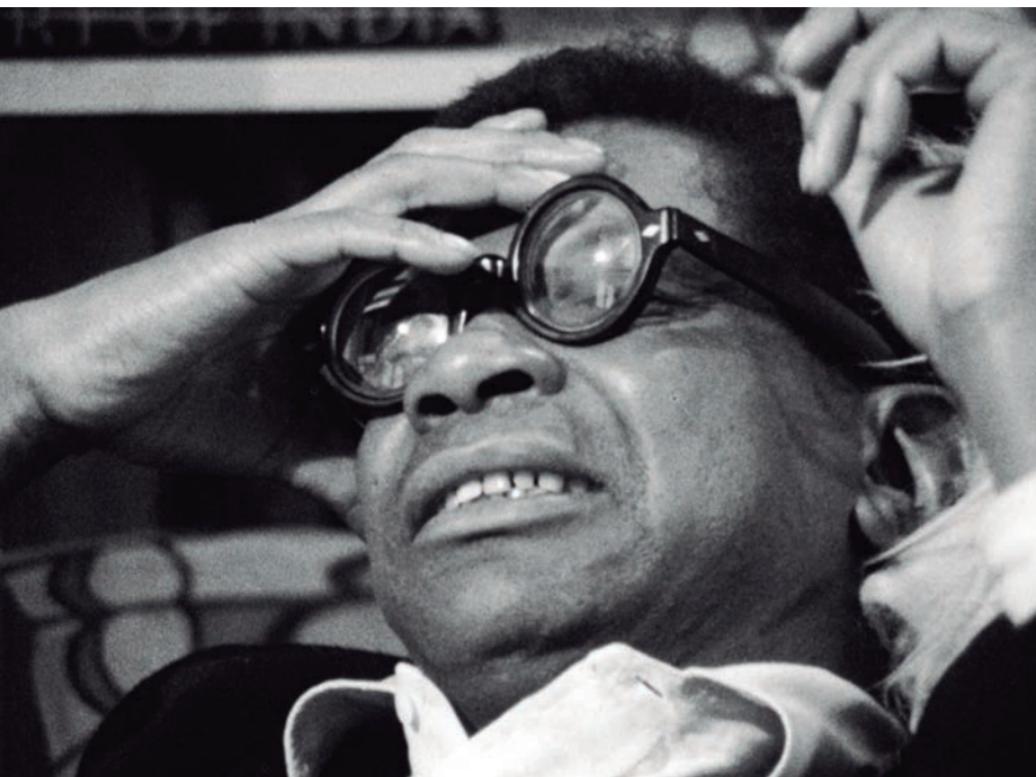
substitua o drama com descrição (nada além do ordinário acontece) e revele a degradação do tempo contra a qual os índios devem lutar. Perto do fim, depois que os bares fecharam, às 2 da manhã, alguns dos personagens se dirigem para o Hill X, um pequeno espaço aberto em uma colina com vista para o centro de Los Angeles, um lugar onde, como Homer coloca, eles podem “ir lá para apenas serem livres”, sem ninguém incomodá-los. Lá eles tentam recuperar esse tempo cíclico e pré-industrial ansiado por Homer. Mas seu esforço para reviver as velhas cerimônias e solidariedades desmancha em agressões sexuais e brigas despropositadas.

Como todos os outros lugares de refúgio que os índios encontram em Los Angeles, Hill X não sobreviveu aos Sixties. *Os exilados* é o mais concreto e detalhado registro que temos desses espaços condenados. Mackenzie estava bem consciente de suas fragilidades, e esse conhecimento é talvez o que dá ao filme seu especial sentido de espaço. Ele soube que em 1955 a Community Redevelopment Agency deu ao Bunker Hill uma sentença de morte, o bairro de encostas de casas habitadas, onde os índios podiam encontrar espaço acessível (alguns anos antes, ele fez um curta documental defendendo a comunidade e lamentando seu despejo iminente).

Apenas a gentrificação poderia ter mantido Bunker Hill como um bairro residencial (como aconteceu com trechos do Ocean Park de Santa Mônica, também indicado para demolição no fim dos anos 1950). Sua destruição é hoje vista como uma grande tragédia cívica, e gerou rios de lágrimas de crocodilo. Mas se o bairro tivesse sobrevivido, a cidade ainda o destruiria hoje. A coleção de torres empresariais, hotéis de negócios e palácios culturais que substituíram os alojamentos de Bunker Hill tornaram-se emblemas do “hiperespaço pós-moderno”, graças ao ensaio de Fredric Jameson “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”. Uma caminhada pela área hoje pode ser frustrante para qualquer um acostumado com a organização tradicional de uma cidade, mas algumas das vistas que essa paisagem oferece são estonteantes. “Sublime pós-industrial”, eu as chamaria. Os bares na rua principal perderam seus clientes quando Bunker Hill foi despovoado, e eles logo fecharam. Hill X foi nivelado antes mesmo que *Os exilados* fosse lançado, para a construção do Dodger Stadium. Ao menos ainda há alguns lugares como esses em Los Angeles, mas onde estão, eu jamais direi.

SOBRE RETRATO DE JASON

Por Amy Heller e Dennis Doros



Esse material do presskit de *Retrato de Jason* foi publicado em 2012 e escrito pelos fundadores da Milestone, que trabalharam extensamente na restauração dos filmes de Shirley Clarke. Esse projeto de restauração chamado “Project Shirley” inclui a grande maioria da obra em película e vídeo da artista.

JASON HOLLIDAY nasceu como Aaron Payne, em Montgomery, Alabama ou em Trenton, New Jersey, em 1924 – embora tenha reivindicado 1934 em sua biografia oficial para o filme *Retrato de Jason*. Seus pais, Fannie e Eugene (Jason diz no filme que o apelido de seu pai era "Irmão Durão") eram ambos do Sul dos Estados Unidos, mas viveram boa parte de suas vidas em Trenton, onde possuíam e dirigiam o Payne's Restaurant. O primeiro registro público de Aaron é uma foto recentemente descoberta do anuário de 1941, da Trenton Central High School, onde ele aparece no Coro de Meninos. Ele pode ser encontrado na primeira fila.



De acordo com uma nota escrita à mão por Shirley Clarke (no papel timbrado do Hotel Chelsea), Aaron afirmou que abandonou o Rider Business College após um ano e passou a estudar teatro com Charles Laughton no Actors Workshop, em Hollywood. Estudou dança com Katherine Dunham, Eugene Loring e Martha Graham. Em Nova York, atuou na Academia Americana de Artes Dramáticas, que era afiliada à New School for Social Research e onde Carl Lee (parceiro e colaborador de Clarke) também estudou.

A Trenton Historical Society descobriu, recentemente, recortes do *Trenton Times-Advertiser* mostrando que Aaron atuou lá diversas vezes, ao longo da década de 1950. No jornal estava escrito que "o conhecido Aaron Payne, um antigo residente de Trenton... cantará uma canção e fará um ato de dança" em um festival do Mardi Gras, no Carver Center YMCA, em dezembro de 1949. No ano seguinte, fazia parte do "entretenimento" em um banquete da United Republican League e, em 1951, foi descrito como "estrela presente da Salle de Champaign, na cidade de Nova York", quando ele deveria ter aparecido na festa de carnaval "A Nightclub in New Orleans", do Carver's Center. Isso não era tão desimportante quanto parece. Naquela época,

o Carver Center, na Fowler Street, era o ponto central da comunidade afro-americana e hospedava artistas como Cab Calloway e Fats Waller.

Clarke conheceu Jason através de Carl Lee. O pai de Carl, o ator Canada Lee, era amigo de Jason. Em sua entrevista com Lauren Rabinovitz para a revista *Afterimage*, de 1983, Clarke lembrou:

Jason costumava vir limpar minha casa quando eu não queria que ele viesse. Eu também dava US\$ 40,00 para ajudá-lo a continuar sua carreira – obter fantasias ou música para sua atuação da boate. Houve momentos em que era muito engraçado, e outros em que era muito cruel e perigoso. Estávamos sentados, de bobeira, e, de repente, ele colocou nitrato de amila no meu nariz. Pensei que estava tendo um ataque cardíaco. Eu poderia tê-lo matado. De qualquer forma, um dia, eu estava caminhando pela rua (não é maravilhoso como o destino está sempre lá quando você precisa?) e a sorte, de alguma forma, assumiu o controle. Lá, vindo pelo lado oposto da rua, estava Jason. Eu o vi, e pensei: "Sim, é com quem eu poderia fazer o filme." Eu não falava com ele há vários anos. Mas eu disse: "Oi, Jason", e ele quase caiu de alegria. E continuei: "Sabe, eu tenho uma ideia: gostaria de filmá-lo fazendo o que você faz, contando as histórias que conta e falando sobre sua vida. Seria apenas um dia."

E ela disse em uma entrevista ao *New York Times*:

Fiquei fascinada com a ideia de ter Jason explicando a história de sua vida na frente de uma câmera. Então, em janeiro passado (noite de 3 de dezembro de 1966 até a manhã seguinte), entrevistei-o em meu apartamento por 12 horas, sem interrupção. O resultado, estou convencida, é o retrato de um cara que é, ao mesmo tempo, um gênio e um chato. Embora Jason tenha dito que realmente não se divertia quando enganava as pessoas, ele parece ter dado a última risada.

Como na vida de Jason, os registros da produção de *Retrato de Jason* incluem histórias bem verdadeiras e outras nem tanto. Aqui estão alguns fatos.

Shirley Clarke, que não fazia um filme desde o *The Cool World*, de 1964, decidiu que Jason seria um excelente tema para uma obra. *Poor Little Rich Girl* (1965), de Andy Warhol –

o retrato da bela Edie Sedgwick feito com uma câmera só – e seus outros Screen Tests podem ter sido uma influência. Em uma entrevista de 1969, na *George Eastman House*, Clarke disse, em off, que um mês antes de rodar seu filme, Warhol encontrou por acaso Jason Holliday em um bar junto a Paul Morrissey. Ele, então, tentou rodar um filme com Jason e Edie Sedgwick, que, segundo Clarke, até onde ela sabia, não estava dando certo. "Eles simplesmente não conseguiram fazê-lo".

Para *Retrato de Jason*, Clarke usou o dinheiro que ganhou trabalhando no filme da Expo '67, *Man in the Polar Regions*, produzido por Graeme Ferguson Productions. Ela também usou as instalações de Ferguson, no início de 1967, para montar o primeiro corte do filme.

A câmera, a iluminação e o equipamento de som foram alugados em 2 de dezembro de 1966. A filmagem foi na noite de sábado, 3 de dezembro, e continuou pela manhã do dia seguinte. Começou por volta das 9:00 da noite e durou 12 horas. O assistente da diretora, Bob Fiore (*Winter Soldier*, *Pumping Iron*), recebeu três horas extras. O cinegrafista era Jeri Sapanen, usando uma câmera Eclair NPR 16 mm, que é bastante móvel. O amigo de Jeri, Jim Hubbard, estava ajudando no som e lembra que, às 2:00 da manhã, o éclair quebrou, e então ele teve que ligar e acordar seu amigo para alugar sua câmera Auricon, de 16 mm. No magazine da câmera cabiam 122 metros de filme, portanto, os planos tinham 10 ou 11 minutos de duração. O engenheiro de som Francis Daniel usou um gravador de bobina Nagra. Clarke possuía o último que o inventor Stefan Kudelski fez (que ela usou em *The Cool World*) e o manteve por muitos anos, então era provável que fosse esse. Clarke disse que, junto com eles, estavam dois amigos de Jason – Carl Lee era um e outro chamado Richard é mencionado no filme.

O filme pretendia incluir apenas Jason Holliday na frente da câmera, mas Shirley fez uma reverência ao Cinema Direto: "Quando vi as brutas, eu sabia que a história real do que aconteceu naquela noite, na minha sala de estar, teria que incluir todos nós, e, portanto, nossas sondagens de perguntas-reação, nossas irritações e raivas, bem como a nossa risada permanecem parte do filme, essencial para a realidade de uma noite de inverno em 1967."

O filme foi rodado na sala de estar de Shirley Clarke, em seu apartamento no Hotel Chelsea, 222 W. 23rd Street. Era o local para muitas das festas dadas por seus amigos no Chelsea, uma vez que era um dos poucos a ter dois quartos. Ela possuía uma das duas coberturas (o compositor Virgil Thompson por um tempo tinha a outra), cada uma com uma estrutura de dois andares no topo do hotel. Para chegar ao apartamento, Clarke usava o elevador até o último andar, e depois subia uma escada para o telhado, onde as estruturas tipo torre tinham uma entrada separada. A sala de estar de Clarke ficava no primeiro piso da cobertura.

O set do filme era seu apartamento do jeito que estava, com apenas pequenos ajustes de móveis feitos por sua filha Wendy Clarke, que ajudou antes e depois do filme, mas não estava presente na filmagem. Embora não seja aparente no filme, a garrafa da bebida que Jason está bebendo é de Deerstalker Single Malt Scotch – embora o líquido pareça muito claro para ser o conteúdo original.

Clarke explicou a Holliday que ele tinha o piso, uma cadeira, um sofá e um manto, e que ele precisava ficar naquela área. Eles também faziam sinais com as mãos, embora nunca tenha dito o que eram. Ela também permitiu que ele pegasse qualquer coisa do apartamento para colocar no espaço da filmagem, mas ele não quis. Clarke mencionou mais tarde que "a única coisa com que ele se preocupava era com o que estava vestindo". Na mesma entrevista da *GEH*, de 1969, Shirley disse que deu a Jason um jornal no início do filme para que ele tivesse algo para fazer com suas mãos.

De acordo com uma carta de junho de 1968, o custo total do filme foi de US \$ 21.500.

Na entrevista para *Afterimage*, de 1983, com Lauren Rabinovitz, Clarke falou sobre como sua percepção sobre Jason mudou durante a realização do filme:

Jason é um performer, e tudo, exceto os últimos 20 minutos do filme, eu já tinha visto cem vezes antes. Eu tinha ouvido todas as histórias que ele contou e todas as variações. Sabia que se eu lhe pedisse X, ele iria fazer Y. Eu o conhecia muito bem. Um fato interessante e importante é que eu comecei aquela noite com ódio e havia uma parte de mim que estava exposta, que queria se vingar dele e matá-lo. Mas à medida que a noite avançava, eu passei por uma mudança de não querer matá-lo, mas sim de querer que ele fosse maravilhoso.

Exibi-lo. Passei a amá-lo durante os meses que passei na minha mesa de edição, tentando decidir qual metade do que eu filmara ia ser descartada. Desenvolvi cada vez mais a capacidade de entender de onde ele estava vindo – as enormes lacunas culturais, sua homossexualidade, seu oportunismo, seu exagero. Mudei muitos de meus julgamentos sobre ele ao conhecê-lo de verdade. Aliás, às vezes eu ainda volto aos meus pensamentos originais sobre Jason. Mas, no processo de trabalhar no filme, eu comecei a amá-lo... Jason não é um ser humano mediano. Sabia que quando o escolhi, eu estava escolhendo alguém dramático, fotogênico, louco, interessante... De alguma forma, ele acaba como vencedor. Eu estava perfeitamente disposta a deixá-lo ganhar.

Em uma recente entrevista com Wendy Clarke, ela discutiu as opções e o processo de edição de sua mãe:

Este é o filme que minha mãe fez antes de começar a explorar o vídeo. Acho que ela teria feito isso em um vídeo, se tivesse acontecido um pouco mais tarde. Lembro-me de que ela queria que parecesse que tudo estava sendo filmado em sequência e em tempo real, e era por isso que ela mantinha a gravação do som enquanto os rolos de filme estavam sendo trocados. Seus outros filmes foram editados em um estilo muito mais complexo, assim como os ângulos da câmera. Este filme não parece tão coreografado quanto os outros. Todos os filmes dela lidam com muitos níveis do que está acontecendo no momento e sempre explorando a mídia, o contexto histórico e abrindo novas frentes.

Por muitos anos, ninguém sabia o que havia acontecido com Jason, até que um professor da UCLA contratou um detetive para encontrá-lo. Infelizmente, a pesquisa resultou apenas em seu obituário, no jornal *Trentonian*, em 31 de julho de 1998, sob seu nome de batismo, Aaron Payne. Holliday morreu em Flushing, Nova York e deixou duas irmãs, seis sobrinhas e dois sobrinhos. Ele foi cremado no Oxford Hills Crematory, em Chester, Nova York.

WORD IS OUT

Histórias de colaboração

por Rob Epstein



Rob Epstein é um importante cineasta americano, cujos documentários focam a vida dos homossexuais nos Estados Unidos. Entre eles estão os vencedores do Oscar, *The Times of Harvey Milk* (1984) e *Common Threads* (1989). Esse artigo foi originalmente escrito para o workshop do *Alternative Cinema Conference* da Bard College, em junho de 1979, e foi republicado em março de 1981 na revista *Jump Cut*.

WORD IS OUT foi feito por seis pessoas: Peter Adair, Veronica Selver, Andrew Brown, Lucy Massie Phenix, Nancy Adair e eu. Nosso nome coletivo, criado especialmente para fins de créditos, foi Mariposa Film Group.

A princípio, evitamos a palavra "coletivo" sempre que pudemos porque nunca esteve claro se nós realmente éramos um coletivo ou não. Mas agora que tudo acabou, concordamos que realmente houve um trabalho coletivo. Vou tentar mostrar através da minha perspectiva não coletiva como e por que o grupo evoluiu e algumas das razões pelas quais eu acho que ele funcionou.

Cada um de nós chegou ao projeto com um background diverso em termos de experiência cinematográfica e de nossa identificação como homossexuais. Peter veio com a ideia, reconheceu a necessidade da realização e criou a estrutura básica para o filme. A ideia era ter pessoas contando suas histórias pessoais para a câmera/entrevistador/público, e intercalar essas histórias/personagens de uma forma dramática. Peter tinha 12 anos de experiência como cineasta independente e produtor para a televisão pública. Nancy, que não tinha experiência prévia com cinema (na época ela dirigia um táxi), juntou-se ao seu irmão, inicialmente fazendo filmagens de entrevistas com lésbicas para uma compilação de vídeo a ser usada para angariar fundos. Naquele momento, os seus cargos, vagamente definidos, eram o de produtor/diretor e produtora associada, respectivamente.

Após a arrecadação do primeiro volume de dinheiro (US \$ 30.000 sob a forma de investimento de pessoas que acreditavam na ideia e queriam ver o filme realizado), era hora de começar a produção. Peter e Nancy convidaram Veronica, amiga de longa data de Peter, para trabalhar no projeto. Eles sentiam que Veronica, que acabara de trabalhar como montadora em *Um Estranho no Ninho* (1975), tinha uma abordagem política e filmica que os complementaria, ainda que contrastasse com a deles.

Também foi decidido contratar um assistente de produção. Andrew e eu éramos candidatos para esse trabalho, que havia sido anunciado em uma revista local. O anúncio dizia: "Estamos à procura de uma pessoa não sexista para trabalhar em um filme documental sobre a vida gay. Nenhuma experiência é necessária, apenas dedicação insana e um espírito cooperativo."

Nenhum de nós tinha antecedentes cinematográficos.

Andrew havia trabalhado como professor e eu tinha abandonado a faculdade na costa leste, começava a ter aulas em São Francisco e estava desempregado. Foi decidido que Andrew seria o assistente pago, e me ofereceram a oportunidade de participar no projeto como voluntário.

Durante a primeira fase de produção, os papéis da equipe permaneceram consistentes e fixos, exceto, talvez, Veronica. Peter e Nancy trocaram a posição de entrevistador/operador de câmera com a Veronica, que fazia a sonoplastia e, eventualmente, envolvia-se mais ativamente como entrevistadora. Andrew foi o assistente. Devido à sua experiência, Peter sempre supervisionou os aspectos técnicos, incluindo a iluminação de cada plano. Eu participei nas duas últimas filmagens como um “faz tudo” e comecei a trabalhar na sala de edição sincronizando a filmagem.

Desde o início, não houve nenhum autoritarismo ou arbitrariedade na forma como trabalhávamos juntos, em grande parte devido à atitude geral de abertura de Peter e à sua capacidade de incluir as pessoas em um processo. Também, sinto que, porque todos nós éramos gays trabalhando em um projeto muito próximo a nós mesmos, compartilhávamos um ponto de vista comum desde o início, fazendo com que uma estrutura de trabalho tradicional fosse difícil.

Depois que as primeiras oito pessoas foram filmadas, exibimos os trechos (cerca de 15 a 20 horas). Quando vimos a filmagem, cada pessoa tinha uma transcrição de cada entrevista, e fizemos anotações sobre nossas reações nas margens. Ainda não havia muita discussão como um grupo – além de compartilhar o entusiasmo com os óbvios “momentos”. Mas cada um começou a formar sua própria relação com o material e suas próprias percepções. O fato de estarmos usando esse tipo de processo de transcrição era um reconhecimento de que cada um de nós tinha algo a dizer sobre o material. Sabíamos que era importante ter mais do que apenas um ponto de vista. Uma dinâmica de grupo estava sendo desenvolvida, não apenas em relação ao trabalho, mas ao próprio material.

Baseado em nossa contribuição, Peter montou um corte de três horas que projetamos para um público predominantemente gay, em busca de feedback e financiamento, não necessariamente nessa ordem. Percebemos, então, que as pessoas estavam de alguma

forma vendo o filme como uma declaração definitiva sobre a vida gay. Então, sentimos que o filme precisava ser ampliado para além das oito pessoas que já tínhamos filmado. As exibições para a comunidade produziram um fluxo de resposta. Assim, o envolvimento da audiência ajudou a moldar *Word is Out* e o filme cresceu rapidamente em todos os sentidos que Peter havia originalmente concebido. O envolvimento do público também influenciou a maneira como passamos a trabalhar. Individualmente, vimos diferentes necessidades para a expansão do filme (assim como o público). Tornou-se evidente que um grupo, trabalhando como uma unidade e com vários pontos de vista diferentes, seria mais propenso a produzir um "olhar mais amplo sobre a vida gay" do que várias pessoas trabalhando juntas sob uma configuração mais hierárquica para trazer "o olhar singular do diretor" sobre a vida. E a confiança, tão necessária para formar tal aliança, estava se formando como resultado do nosso trabalho.

Durante a época dessas exibições, como grupo, discutimos o filme expandido – quem/o que procurar, primeiro para as pré-entrevistas de vídeo e, em seguida, para o filme em si. Cada membro tinha suas próprias prioridades sobre o "tipo de pessoa" que deveria ser incluída para alcançar o equilíbrio que cada um sentia ser importante. Decidimos quem iria para qual parte do país para realizar pré-entrevistas em vídeo. Andrew, Veronica, Nancy e eu fizemos nossa própria busca para encontrar pessoas gays dos Estados Unidos, enquanto Peter e Lucy permaneceram na Califórnia arrecadando dinheiro. Neste momento, Lucy se juntou ao grupo. Ao visitar a Bay Area, editando outro filme, ela foi a uma exibição e depois se aproximou de Nancy, dizendo como estava entusiasmada, oferecendo qualquer ajuda necessária para que projeto fosse feito. Ela começou trabalhando como gerente de escritório e ajudava com a captação de recursos.

O processo de procurar pessoas e fazer as pré-entrevistas deu-nos um novo tipo de envolvimento e pertencimento ao filme. Até este ponto, embora certamente nos sentíssemos parte do projeto, ainda éramos, de alguma forma, funcionários substituíveis. O processo de sairmos sozinhos nos deu mais confiança em relação ao nosso trabalho. Confiamos nas nossas próprias intuições, fazendo nossas próprias descobertas e chegando às nossas próprias decisões. Isso abriu o caminho para o crescimento individual, foi um desafio para o qual cada um de nós estava pronto e que, ao mesmo tempo, o filme exigia.

Depois de dois meses por conta própria, nos encontramos na costa leste (Peter e Lucy vieram da Califórnia). Todos nós fomos a Cape Cod para um retiro de duas semanas, onde moramos e trabalhamos juntos vendo as fitas e discutindo-as por longas horas, diariamente. Se houve um ponto de virada para começar a pensar e falar em termos de trabalho coletivo, foi durante esse período. Se houve uma pessoa responsável pelo impulso e que incentivou o grupo a mudar nessa direção, foi Nancy. Ela apontou que cada um de nós trazia algo de único – não mais transmitido através de Peter e da própria Nancy. O novo processo e o nosso relacionamento estavam confusos num primeiro momento, emaranhados por frustrações emocionais. Ninguém queria ser sugado ou ser flagrado em um jogo de poder. Mas, da mesma forma, ninguém queria desistir de sua nova relação com o projeto.

Durante o retiro, acho que atingimos o ponto de maior abertura durante o curso dos dois anos que trabalhamos juntos. Havia maratonas de sessões onde falávamos abertamente sobre o que o filme deveria dizer e o que deveria realizar. Para citar Lucy, como ela observou um ano e meio depois na abertura: "O filme nunca foi maior do que era para nós naquele momento em nossas mentes."

O que aconteceu no Cape foi mais um reconhecimento de que estávamos começando a compartilhar do que uma luta pelo poder. No entanto, para Peter, esse era um momento particularmente de ansiedade. Antes do Cape, enquanto estávamos tendo a crescente experiência de viajar e ter a sensação de ver o novo filme expandido, ele e Lucy estavam na Califórnia tendo que arrecadar dinheiro. E se fôssemos mesmo trabalhar juntos, de maneiras diversas, como isso afetaria o filme na sua concepção original? Sua confusão foi sentida por todos nós. Peter sabia que o projeto estava evoluindo para algo muito positivo, porém ele tinha receio de que sua visão inicial do filme e sua vontade de terminá-lo se perderiam em uma confusão coletiva se ele tivesse que compartilhar detalhadamente o aspecto criativo e gerencial do projeto. O que fizemos no Cape foi expandir o conceito original de Peter sem alterar sua forma básica. Olhando para trás, acho que teria sido muito mais difícil para nós se, durante nossas experiências iniciais trabalhando todos juntos, tivéssemos que chegar a um acordo sobre qual forma o filme deveria ter.

Por consenso, escolhemos mais 16 pessoas para participar do filme e decidimos quem as entrevistaria. Quando começamos a produção, a pessoa que fazia a entrevista tornava-se praticamente mais ou menos o diretor dessa filmagem (com algumas diretrizes básicas) e responsável pelo conteúdo da entrevista. Costumávamos trabalhar em equipes de três, em diferentes filmagens, assumindo papéis diferentes. Peter ensinou a todos aqueles que tinham pouca ou nenhuma experiência técnica o uso básico do equipamento. A maioria das situações de filmagem era suficientemente simples para tornar isso possível.

Todas as equipes executaram com sucesso o mandato do grupo. Outros 16 retratos agora estavam no filme, e era hora de montar uma obra. Quando estávamos filmando, as pessoas mudavam de função, correspondendo às nossas tentativas de trabalhar coletivamente e atender aos requisitos do próprio filme, que precisava de pessoas diferentes para atuar como câmera/entrevistador, dependendo de quem estava sendo filmado.

Quando chegou a hora de montar o filme, tivemos que descobrir novas relações e papéis. Isso não se dava apenas porque nunca havíamos editado um filme juntos, mas a própria natureza do processo de montagem – ao contrário da filmagem – não se presta facilmente ao trabalho em grupo. A responsabilidade primária pela edição diária do filme foi finalmente tomada por Veronica, Lucy e Peter (que tinha simultaneamente a responsabilidade de produzir) e, em menor grau, eu mesmo. Nancy e Andrew, por sua própria escolha, tinham pouco a ver com as funções diárias de edição. Andrew transferiu o som para película e produziu a filmagem do show masculino. Nancy trabalhou no livro do filme (coeditado com sua mãe, Casey, e mais tarde publicado pela New Glide/Delta). Fizemos sessões de testes para todo o grupo, para que Andrew e Nancy pudessem criticar vários cortes propostos e sugerir quaisquer mudanças que considerassem importantes; então, todos estavam envolvidos em decisões críticas.

Quando se aproximou a etapa da edição final, eu estava começando a me sentir preso no papel do assistente de edição. Lembro-me muitas vezes de estar trabalhando no banco da edição enquanto Lucy e Veronica tinham discussões criativas e acaloradas sobre a mesa de edição, em uma seção que uma delas estava cortando. Eu costumava sentir inveja e ficar ressentido por não ter sido incluído no diálogo. Em meus momentos mais racionais, percebia que

as coisas não deveriam ser de outra maneira porque eu ainda não tinha a experiência. Alguém tinha que fazer o trabalho de assistente e era mais lógico que fosse eu. E se eu realmente quisesse ser um editor quando crescesse, teria que pagar minhas dívidas. Isso não teria sido um problema em uma situação de trabalho regular, onde não tivesse escolha senão aceitar a estrutura hierárquica, mas nessa situação era difícil. Talvez seja uma contradição necessária, em um trabalho coletivo, ser absolutamente igualitário em algumas situações (i.e., filmagem e crítica às brutas) e desigual em outras (elas estavam na mesa de montagem e eu estava no rebobinamento).

Em determinado momento, pareceu-me evidente que o filme precisava de um quarto editor. Senti que estava pronto para trabalhar em algumas cenas menores. (Além disso, Amanda Hemming, que trabalhava como voluntária, assumiu as responsabilidades de assistente). Tudo isso demonstra três coisas: (1) eu aprendi a ser mais insistente, ou, para colocar em termos atuais, a afirmar minhas necessidades. Acho que isso ocorreu em grande parte porque 2) houve uma abertura no grupo que nos permitiu fazer demandas; fomos capazes de dar e receber. 3) E o projeto em si era suficientemente expansivo para permitir isso e às vezes requeria esse tipo de crescimento pessoal.

Disponibilizamos muito tempo para o "processo". Tal como acontece na maioria das reuniões, as pessoas muitas vezes ficavam frustradas com a quantidade de tempo que gastávamos "discutindo", mas nossas discussões eram estruturadas para ajudar a diluir essa frustração. Usamos um processo simples na maioria das reuniões, chamado "passe o chocalho" (um método que Nancy apresentou ao grupo, inspirado em uma tribo nativa americana). Quando "passávamos o chocalho", íamos ao redor do círculo permitindo que cada pessoa falasse sem interrupção durante o tempo que desejasse. Se estivéssemos com pressa por algum motivo, aplicaríamos um limite de tempo, mas geralmente não o fazíamos. Utilizamos essa técnica de várias maneiras: 1) Para avaliar e melhorar os métodos de trabalho, por exemplo, após uma filmagem. 2) Para lidar com problemas interpessoais e tensões relacionadas ao trabalho. Nessa área, às vezes, íamos ao redor do círculo criticando cada membro e, no fim, criticávamos a nós mesmos. Quando alguém tinha um conflito em relação ao seu papel dentro do grupo, era reservado um tempo para resolver a questão, depois de passar o chocalho. 3) A maioria das sessões foi consagrada a "reuniões de trabalho",

ou seja, usamos essa estrutura para falar sobre o filme. Por exemplo, nós usamos isso na seleção de entrevistados, na crítica de cortes bruscos, na maioria das decisões que foram feitas.

A regra principal era que ninguém poderia interromper, exceto se estivesse pedindo o esclarecimento de um ponto. O processo incentivou a participação igualitária, e isso significava que todos foram ouvidos. Também foi uma maneira de expressar raiva e frustração dentro de um processo estruturado (várias situações explosivas foram difundidas). Se precisasse chegar a um consenso não obtido na primeira vez, ou se os pontos fossem levantados e alguém quisesse responder, sempre tínhamos a opção de rever o assunto.

Enquanto estávamos trabalhando no filme, cada um recebia US\$ 100 por semana, exceto o gerente do escritório, que obtinha um extra de US\$ 25 por semana, por fazer o trabalho mais sujo. Além disso, no início da pós-produção, foi decidido que o "gerente de escritório" e qualquer outra pessoa que trabalhasse no projeto, a partir desse ponto, não seria considerado parte do "grupo central". Embora Kathy Glazer, gerente de escritório, Amanda Hawing, assistente de edição, e Tracy Gary, captadora de fundos, tenham sido parte importante da criação de *Word is Out*, fizemos uma distinção consciente sobre quem constituía o núcleo coletivo, com base na história que já tínhamos com o projeto.

Vinte e seis pessoas estão no filme final. Havia oito antes de o papel de "diretor" (Peter) evoluir para o "processo coletivo". Sendo seis indivíduos, cada um tinha um método particular de trabalhar e reagir, e isso refletiu em muitos aspectos de como o filme foi feito (ou seja, na busca de possíveis entrevistados, seleção, exibição das filmagens brutas, absorção da reação da comunidade etc.). Cada um articulava diferentes necessidades e prioridades para o filme. No entanto, sempre o indivíduo estava funcionando como parte da unidade. Quando alguém colocava sua ideia particular, prioridade ou reação, isso era apresentado diante da unidade para que fosse absorvido ou rejeitado.

Isso é, para mim, a principal ruptura de nosso processo coletivo e da forma como o filme mais longo foi moldado. O indivíduo, em uma variedade de situações, tinha certa autonomia e poder, sempre com o apoio, encorajamento e retorno do grupo. O que era produzido pelo indivíduo –

como entrevistador, editor ou o que fosse – era então integrado como parte do trabalho da unidade/grupo. Apesar das diferenças de experiência, idade, origem, víamo-nos todos igualmente envolvidos e comprometidos com a unidade.

Embora estivéssemos trabalhando coletivamente de modo consciente, às vezes tínhamos sentimentos ambivalentes sobre o processo, que estavam relacionados ao fato de não podermos chegar a uma definição prática do processo coletivo. Nós nunca chegaríamos a uma definição ou conclusão final de como trabalhávamos juntos porque o processo mudava continuamente.

Tentamos criar uma estrutura que incentivasse todos a dar o máximo de si. Para que isso fosse possível, nosso processo, em todos os pontos críticos, permitiu uma absorção igualitária. Conseguimos trabalhar como um grupo porque compartilhávamos uma visão semelhante do filme, o que nos atraiu para o projeto. Apenas em momentos mais instáveis do trabalho coletivo, quando sob tensão extrema, sentimos as diferenças mais críticas de pontos de vista, que naqueles momentos obscureciam nossos objetivos individuais. Éramos capazes de lutar e odiar, lutar e amar, tudo enquanto crescíamos e nos tornávamos mais fortes através do processo. E fizemos um filme.

Depois que o filme terminou, e percebendo que precisávamos de um nome, decidimos por Mariposa Film Group. Questionados em entrevista à imprensa, depois que o filme foi lançado: "Quando vocês se tornaram um coletivo?" a resposta foi: "Em retrospecto."

+++

TRECHOS DE UMA ENTREVISTA COM GEORGE T. NIERENBERG

Por Judy Gelman Myers e reeditada por Aaron Cutler



Judy Gelman Myers é fundadora e editora do Director's Talk, uma revista online que foca em entrevistas com cineastas, resenhas de filmes e matérias de festivais de cinema. A versão integral dessa entrevista com Nierenberg foi originalmente publicada em 13 de abril de 2016.

GEORGE T. NIERENBERG: Posso falar de estilos de sapateado, se quiser, mas vejo isso em termos de um entendimento mais amplo do que significa ser seu próprio artista. Eu entendi que os sapateadores trouxeram para sua arte uma maneira de se expressar individualmente. Pode-se ver sua personalidade em sua arte, e uma não está separada da outra. Chuck Green não pode fazer o que Bunny Briggs faz e Bunny Briggs não pode fazer o que Chuck Green faz – não encaixa. O que "Sandman" Sims fala no filme é muito filosófico quando ele se toma como exemplo para entendermos que não se pode copiar alguém e ainda assim ser um artista original. Você tem que se encontrar por si só, e é isso que faz alguém singular e especial. Há muitos imitadores por aí, mas há apenas alguns que são indivíduos reais. Na arte. Em qualquer coisa. Na vida.

Eu senti que contei essa história, até certo ponto, em *No Maps on My Taps*. Foi uma história muito interessante. As pessoas entenderam a humanidade da própria arte e ficaram atraídas por isso, então, foi um filme muito popular que galvanizou realmente a comunidade dos sapateadores. Era uma espécie de gênese do ressurgimento do sapateado. Muito aconteceu depois: houve desfiles de sapateado e fizemos uma turnê pelo mundo, onde o filme era a primeira parte do show. Então, os dançarinos entravam em cena e eram recebidos com uma ovação, de pé, apenas por andarem no palco. Fizemos mais de 60 apresentações do espetáculo *No Maps on My Taps and Company*.

Os dançarinos nunca haviam experimentado nada assim. Normalmente, eles entravam no palco e tinham que animar a multidão. Mas, em nosso evento, a multidão estava na palma de suas mãos quando entravam no palco porque o filme os fez maiores do que a vida. Quando eu os conheci, Bunny morava em um pequeno apartamento com uma mulher que não era muito atenciosa com ele. Chuck Green e os demais não tinham nenhuma projeção. De acordo com eles, o sapateado estava morrendo. O filme estreou no Telluride Film Festival. Trouxemos "Sandman" Sims, que se tornou uma grande celebridade. Todos foram para a Broadway e faziam apresentações com Gregory Hines. Suas carreiras decolaram. Além disso, uma geração inteira de dançarinos aprendeu com eles. O sapateado se tornou muito mais popular, em um sentido maior, em todo o mundo, mas eles se tornaram os mestres. Tornaram-se aqueles que eram realmente os velhos respeitados e conseguiram o que mereciam – foram valorizados de uma maneira que nunca poderiam ter previsto.

Eu fiz *About Tap* (1985) porque senti que não tinha realmente realizado o tributo à arte do sapateado em *No Maps on My Taps*. Eu fui muito, muito cuidadoso na seleção para ambos os filmes. Poderia ter escolhido qualquer dançarino – poderia ter sido Honi Coles, Buster Brown, Lon Chaney. Eu queria que Jimmy Slyde estivesse em *No Maps on My Taps*, mas ele estava na Europa. Para *About Tap*, escolhi Steve Condos, Jimmy Slyde e Chuck Green porque senti que coletivamente podiam contar a história. Escolhi Chuck Green novamente porque senti que era uma força de mobilização para os dançarinos. Ele passou muitos anos internado em um asilo, e quando saiu, reuniu a todos porque todos o respeitavam muito, então, senti que era importante tê-lo no filme. Eu queria filmar Jimmy Slyde porque não o fiz no filme anterior, e Steve Condos, porque seu estilo era tão único, e todos eram tão diferentes. Escolhi esses três porque senti que, coletivamente, eles mostrariam um espectro da dança sem igual. Também percebi que poderiam articular o que fizeram acima e além da própria dança, que a maneira de se expressarem era maior do que a dança. Eles colocaram isso em um contexto no qual era possível ver a dança de forma diferente, então, o que disseram expôs intimamente quem eram e o que estavam fazendo.

Bunny Briggs fazia pose mostrando as unhas. Ele me perguntou: "Você sabe por que eu faço isso? Porque eu fiz as minhas unhas, e quero que as pessoas saibam que eu me cuido." Perfeito. Nenhum outro dançarino diria isso, mas Bunny sim. "Sandman" tem sua dança de areia. É sua identidade. Ele disse que Bill Robinson foi quem lhe disse que precisava disso para ganhar a vida. Ele é capaz de fazer esses passos e inventou todo o sistema depois de tentar muitas outras coisas. Ele morava na Califórnia, onde havia muita areia, que se tornou um instrumento perfeito. Ele criou o tablado. É como um músico e seu instrumento – seu tablado era seu instrumento. Espalhar a areia, colocar o microfone, esse era seu instrumento. Ele teve que fazer tudo.

Uma vez sapateador, sempre sapateador. Minha mãe era uma estrela de sapateado quando criança. O auge de sua carreira foi quando ela dançou para os presidiários de Sing Sing. Ela tinha dez anos na época. Agora tem noventa e um e ainda dança. Ela procurou Tony [Tony Waag, cofundador da *American Tap Dance Foundation*, junto com Brenda Bufalino e Honi Coles] para montar um grupo de senhoras idosas que poderiam sapatear em cadeiras. Então, uma vez sapateador, sempre sapateador. É parte do seu ser.

No que diz respeito à personalidade, Chuck Green é muito interessante no final de *About Tap*. Com seu chapéu, sai de cena em um estilo que só ele poderia ter. Ele tinha essa classe. Era o único que fazia isso. Tinha esse rosto incrivelmente único, com tanta doçura, mas, ao mesmo tempo, a capacidade de se irritar muito, como quando se irritou com "Sandman", em *No Maps on My Taps*.

"Sandman" conseguia deixá-lo irritado facilmente, mas também o respeitava muito, como expressou belamente em *No Maps*. No final do filme, enquanto enxugam a testa de Chuck, ele diz: "Não tenho mapas em meus sapatos", o que basicamente significa que eu posso sapatear em qualquer lugar. Não há limites para minha dança. Isso é o Chuck. Ele é poesia.

Existe uma ligação entre todos os meus filmes. *That Rhythm, Those Blues* (1988) trata da evolução do *rhythm and blues* para o *rock&roll*. Em *No Maps on My Taps*, "Sandman" está em pé, na frente do Teatro Apollo, e afirma que o que derrubou o sapateado foi o *rock&roll*. Chuck fala sobre a mesma coisa em sua conversa com John Bubbles. Foi o que aconteceu: *Rhythm and blues* veio do Sul, das igrejas evangélicas, onde as gravadoras encontravam talentos – Aretha Franklin, Ruth Brown. Todos os precursores começaram cantando em igrejas, então as gravadoras iam para o Sul, pegavam seu talento bruto e o lapidavam. Eles viajavam muito pelo Sul – o Norte também – e havia DJs negros que eram muitas vezes mais famosos que os cantores. Os brancos começaram a ouvir a música negra e gostaram, porque eles estavam ouvindo Pat Boone, mas, com a música negra, eles podiam dançar. Os negros tinham esses grandes shows onde iam para ouvir os vários grupos. De repente, os brancos começaram a se esgueirar na varanda e observar os negros, e viam coisas que nunca tinham visto antes. Depois, eles foram para a pista de dança e tentavam dançar com os negros, e isso criou todo um tumulto. A polícia teve que entrar, e eles colocaram uma corda – os negros dançavam de um lado e os brancos dançavam do outro.

Enfim, o que aconteceu foi que os brancos começaram a copiar a música negra. Pat Boone copiou o Fats Domino, cantando a mesma coisa. No Teatro Apollo, eles começaram a ter shows negros e shows brancos juntos. No final, os brancos basicamente tomaram a música negra. Eles roubaram dos negros, começando com Elvis Presley, que tirou a música das igrejas negras. "Ain't Nothing But a Hound Dog" foi cantado antes. Não era dele, mas ele levou

ao palco. De repente, ela se tornou muito popular, em comparação aos shows de variedades onde havia um dançarino de sapateado, um comediante, uma grande banda. Lionel Hampton tinha um dançarino de sapateado, Duke Ellington também.

Os dançarinos de sapateado perderam o trabalho. Não havia lugar para eles dançarem e não eram chamados. Bunny Briggs não conseguia encontrar trabalho. Nenhum deles conseguiu encontrar trabalho. Então, basicamente, foi o *rock&roll* que acabou com os dançarinos de sapateado. Foi o *gospel*, o *rhythm and blues*, e tudo está amarrado porque os dançarinos de sapateado faziam parte dessa evolução.

Senti que tinha a capacidade de articular a história dessas pessoas. Passei muito tempo com eles antes de começar a filmar, então entendi a história que eu queria mostrar. Percebi que, se eu pudesse recriar essa história para alguém que não conhecia os dançarinos, para que eles sentissem a mesma coisa que eu, seria bem sucedido. Minha tentativa foi envolver a audiência com a mesma emoção que tive com esses indivíduos.

Há muitos dançarinos, como Gregory Hines e Savion Glover, que gostam de dançar sem música. Percebe-se como "Sandman" Sims faz a banda parar de tocar, enquanto, para alguém como Chuck Green, a música é parte integrante. Duke Ellington tinha Chuck, então isso diz muito. Quando Chuck saiu daquela instituição, ele costumava dançar de cueca. Se perguntassem por que ele dançava de cueca, ele dizia que era para as pessoas poderem ver seus pés. Quería que as pessoas vissem seus pés. Ele tinha pés enormes. Quanto a Jimmy Slyde, tratava-se de dançar com a música, para a música. Quando "Sandman" Sims está fazendo a dança da areia, ele sempre corta a música. Começa quando ele aparece para se apresentar, ele corta a música, e recomeça para tirá-lo do palco. Para Bunny, a música é parte integrante da sua dança. Todos têm uma abordagem diferente.

Steve Condos se considera um instrumento musical. Ele diz que Louis Armstrong é a sua inspiração, apesar de este não tocar bateria. Ele é música. Ele se ouve e é musical. Então, todos eram diferentes em relação à música, mas não importa como, a música é parte integrante. Usando música ou não, tudo é musical. Estão apenas fazendo música com os pés. Lembre-se, o sapateado não apareceu

com a música, mas surgiu nas ruas, em sua origem, e não havia acompanhamento musical. Quando era criança, Chuck dançava na rua, colando tampinhas de garrafa em seus pés descalços com alcatrão para criar o sapateado. Não havia acompanhamento musical, então, a ideia de que haveria sempre um músico acompanhando não era real. Peg Leg Bates dançava com música. Quando as grandes bandas tinham alguém sapateando, era por respeito.

O legado é algo extremamente importante no sapateado. Em *No Maps on My Taps*, "Sandman" fala muito bem sobre a linhagem. Ele fala sobre quem era John Bubbles e como Chuck aprendeu com ele. Bunny Briggs fala que Bill Robinson o queria como seu protegido, mas sua mãe não deixou. Se Bunny tivesse essa experiência como parte de seu currículo, ele poderia ter sido colocado em uma classe diferente. Ser o ator infantil de John Bubbles era um grande negócio. Bubbles era muito famoso. Ele era o Sportin' Life original em *Porgy e Bess* (1935). Era um sapateador muito, muito famoso. Ele também foi o primeiro a usar o calcanhar e o dedão (hooper). Ele usava o calcanhar tanto quanto o dedão. Bill Robinson dançava mais com o dedão em muitos passos, mas não usava tanto o seu calcanhar. John Bubbles se tornou um verdadeiro hooper. Chuck aprendeu muito com John Bubbles; no filme, você pode ouvir na conversa telefônica entre os dois o respeito que Chuck tem por ele.

+++

SOBRE ABENÇOE SEUS PEQUENINOS CORAÇÕES



Ross Lipman foi durante muitos anos o principal restaurador do *UCLA Film & Television Archive*, onde restaurou diversos filmes distribuídos pela Milestone e também de importantes cineastas independentes americanos como *Sombras* (1959), de John Cassavetes, e *Wanda* (1970), de Barbara Loden. Seu primeiro filme como diretor – *Notfilm* – foi produzido pela Milestone. Maiores informações sobre sua obra podem ser encontradas no website corpusfluxus.org. Ele escreveu esse breve texto sobre *Abençoe seus pequeninos corações*, um de seus projetos de restauração da UCLA, para ser lido como introdução das projeções do filme.

ABENÇOE SEUS PEQUENINOS CORAÇÕES representa o encerramento e o apogeu de um movimento neorrealista dentro da agora chamada “L.A. Rebellion”, cujas marcas levam a *Several Friends* (1969), de Charles Burnett. O filme retrata os efeitos devastadores do desemprego e do subemprego em uma família pertencente à mesma subcultura de Los Angeles que o filme *O matador de ovelhas* (1977), de Burnett, e é um testemunho brutal dos estragos do tempo nos poucos anos entre ele e seu predecessor. Nate Hardman e Kaycee Moore têm atuações avassaladoras como o casal cuja família é desestabilizada por eventos que estão além de seu controle. Se a salvação ainda existe, ela está na representação sensível da vida cotidiana, que persiste através dos momentos ao mesmo tempo tranquilos e dolorosos.

A conexão com *O matador de ovelhas* não é exagerada. A ligação existe entre o roteiro e a fotografia de Charles Burnett, as redondezas do bairro de Watts, em Los Angeles, e a interpretação de Moore e tantos outros (incluindo a sobrinha e o sobrinho de Burnett) que aparecem em ambos os trabalhos. Em 1978, quando a produção de *Abençoe* começou, Burnett, então com 34 anos, já era um veterano e mentor para muitos dentro da comunidade cinematográfica da UCLA. Foi ele quem encorajou Billy Woodberry a desenvolver um longa-metragem. Em um extraordinário ato de confiança, Burnett ofereceu ao novato um roteiro original surpreendentemente íntimo de 70 páginas e também fotografou o filme.

Burnett deixou de dar informações adicionais, ainda que criticamente, deixando Woodberry desenvolver o material, dirigir e montar, conforme Woodberry revela em uma entrevista: “Ele deliberadamente se absteve de me dar a solução para as coisas. Não recusava a dar, mas não interferia em minhas decisões, e sem deixar que olhassem para ele atrás de respostas, ou algo do tipo. Depois da primeira semana, ele disse: ‘Não, eu posso interferir muito, então não farei isso’. Mas estava sempre lá e sempre, você sabe, oferecendo seu talento, seu olho, seu sentimento, também.” O diretor de primeira viagem se saiu brilhantemente, e o resultado é uma obra conjunta que representa as visões de Woodberry, Burnett e do excelente elenco.

Onde o roteiro original de Burnett enfatiza a crise espiritual do Charlie Banks (personagem interpretado por Hardman), o recém-casado Woodberry, assim como

Moore e Hardman, desenvolveram as relações domésticas dentro do filme e articularam o retrato de uma família que luta para se manter viva em um mundo onde as perspectivas financeiras rapidamente desaparecem. O material se aproximou tanto da essência dura daquela comunidade, que Hardman deixou a produção por quase um ano, sentindo que estava contando sua própria história, e não a do personagem. Ainda que Burnett não soubesse nada disso, estava escrevendo sobre sua própria experiência. Na ausência de Hardman, ele produziu *O casamento do meu irmão* (1983), antes de Woodberry convencer Hardman a voltar e completar o filme, em 1984.

O final do filme pode ser lido como uma despedida espiritual, não apenas para o Banks de Hardman, mas também para Burnett, que deixaria de lado seu trabalho neorrealista em seu filme seguinte, *Para dormir com raiva* (1990); para Woodberry, que seguiria fazendo documentários, e para o próprio Hardman, que abandonaria a profissão logo depois de deixar (com Moore e um elenco de desconhecidos) uma marca inesquecível no cinema norte-americano.

Realização



Curadoria e produção

