

Ministério da Cultura apresenta

Banco do Brasil apresenta e patrocina a mostra de cinema

BUSTER KEATON

O
MUNDO
É UM
CIRCO





BUSTER KEATON

O MUNDO É UM CIRCO

26 SET > 14 OUT 2018
CCBB RJ

09 OUT > 28 OUT 2018
CCBB BRASÍLIA

11 OUT > 05 NOV 2018
CCBB SÃO PAULO



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 9

ARTIGOS

O CINEMA, ARTE DO ESPAÇO 17

ÉRIC ROHMER

SOBRE O FILME CÔMICO, E EM ESPECIAL SOBRE BUSTER KEATON 21

JUDITH ÉRÈBE

O MECÂNICO DA PANTOMIMA 39

ANDRÉ MARTIN

BIOGRAFIA + TRAJETÓRIA

CRONOLOGIA DE BUSTER KEATON 61

ENTREVISTAS COM BUSTER KEATON 91

OS ESTÚDIOS KEATON 111

DAVID ROBINSON

ANÁLISES

A MISE-EN-SCÈNE DE KEATON 151

JEAN-PIERRE COURSDON

MISE-EN-SCÈNE, VISÃO DE MUNDO E CONSCIÊNCIA ESTÉTICA 179

JEAN-PIERRE COURSDON

A CAC 195

JEAN-PATRICK LABEL

FILMOGRAFIA COMENTADA 227

FILMOGRAFIA 251



O Banco do Brasil apresenta *Buster Keaton – O Mundo é um Circo*, a mais completa mostra retrospectiva dedicada ao ator e diretor norte-americano já vista no país.

A trajetória de Keaton no cinema mudo foi marcada pela interpretação de personagens impassíveis em suas comédias, característica inovadora que revolucionou o mundo da sétima arte. Os trabalhos de atuação e direção do artista serão lembrados por meio da exibição de 70 filmes, em película e formatos digitais, além de sessões com acompanhamento musical ao vivo, com audiodescrição, *masterclass*, curso, debate e livro-catálogo.

Com a realização deste projeto, o CCBB reafirma o seu apoio à arte cinematográfica, mantém o seu compromisso com uma programação de qualidade e oferece ao público a oportunidade de imergir na obra de Buster Keaton – um dos nomes mais emblemáticos do cinema mudo.

Centro Cultural Banco do Brasil



APRESENTAÇÃO

DIOGO CAVOUR

(com colaboração de Ruy Gardner)

Buster Keaton faz parte do *hall* dos grandes atores-autores do cinema silencioso. Ele não inventou propriamente um gênero (a comédia de *slapstick*), mas certamente foi quem melhor usou suas ferramentas; ele reinventou suas técnicas e deixou marcas.

Seus filmes combinavam comédia física, inventividade técnica e uso da linguagem cinematográfica com maestria. Seu nível de invenção humorística com objetos e peripécias atléticas, com incrível habilidade na prática de acrobacias, quedas e fugas, aliada à grande criatividade e engenhosidade na construção de cenas, objetos e cenários, é sem igual em toda a história da arte cinematográfica.

Ele não se contentava apenas com a atuação, e desde cedo percebeu que era preciso conceber o filme como um todo, por saber que um rolo de película não é um palco. O controle de *timing* e de ângulo depende diretamente da direção, da montagem, da criação cinematográfica. Portanto, Buster Keaton é roteirista, montador, diretor...

Seus protagonistas são desajustados em relação ao universo circundante, têm caráter *nonsense* ou filosófico, ontológico. Keaton criou um personagem que se destaca pelo virtuosismo do uso do corpo, e também por sua clássica expressão inabalável e cativante. Conhecido por sua impassividade diante das adversidades e das cenas mais trágicas ou estapafúrdias, ganhou as alcunhas de "o cara de pedra" e "o homem que nunca ri".

Esse "rosto de pedra" é uma perfeita metáfora de um cinema em que tudo permanece material, em que o humor é visual o tempo inteiro. De alguma forma Keaton leva à perfeição o humor físico e o cinema cinético de Mack Sennett, ao passo que Chaplin leva a comédia a outro estatuto, mais próximo da legitimidade clássica do humanismo e dos bons sentimentos.

Os filmes de Keaton privilegiam a ação e o gesto em detrimento da palavra. Econômico no uso de cartelas, é também um diretor preciso na escolha de seus enquadramentos, na montagem e nas trucagens que realiza. Enquanto a média para a época era de 240 intertítulos por filme, nenhuma de suas obras utilizou mais do que 56 cartelas.

Mas o marcante de Keaton talvez esteja na realização das cenas mais complexas de forma realista e sem cortes. Para ele, a única maneira de convencer o público era fazer a cena de fato. Não aceitava dublês, pois, como ele dizia, dublê não faz comédia.

Buster Keaton é fundamental não apenas na história da comédia, mas também na história do cinema no sentido mais amplo.

Pode-se dizer que a sua forma de fazer cinema influenciou desde o humor absurdo e impossível dos desenhos animados dos anos 1930 em diante (Pernalonga, Papa-Léguas), passando por diversas gerações de humoristas do corpo (como Oscarito, Renato Aragão e Jackie Chan), até o humor de diretores que usam do visual para a construção da comédia (de Jacques Tati a Wes Anderson). De certo, o cinema e, especialmente, o humor não seriam os mesmos sem Keaton.

Nascido em um meio de artistas de *vaudeville*, aprendeu desde cedo as técnicas do humor circense, usando o corpo como instrumento dessa arte – tanto pelas perseguições e pelas acrobacias como pelas ilusões de mágica. Com sua entrada nos filmes, aperfeiçoou esses truques usando técnicas próprias do cinema por meio da trucagem, do enquadramento e mesmo da simples montagem.

Seria forçado tentar ressaltar em sua obra uma visão de mundo mais totalizante, porque ele nunca quis fazer a *magnum opus* sobre a contemporaneidade, como Chaplin fez com *Modern Times* (*Tempos Modernos*, 1936), por exemplo. O que se pode depreender é a relação que os personagens desenvolvem com os objetos circundantes, e como Keaton faz rir a partir dessa relação sempre desajustada. Em *One Week* (*Uma Semana*, 1920), ele zomba do utilitarismo da casa pré-fabricada, que, em lugar de facilitar, só complica a vida de um casal. Em *The Navigator*

(*Marinheiro por Descuido*, 1924), ele zomba do personagem almo-fadinha e mimado que não sabe fazer nada e não tem nenhuma habilidade de sobrevivência, ao contrário do americano médio de 50 anos antes, que era um desbravador. Mas Keaton não é um antimodernista, muito pelo contrário. Cremos que seu tema é a inadequação ao meio; em alguns filmes isso é crítica, em outros é uma observação ontológica. Não à toa Samuel Beckett o escolheu para fazer seu filme.

Não tem nada mais distante do humor contemporâneo do que o estilo de Keaton. Hoje, o humor é basicamente verbal, é feito de confusões e trocas de diálogos. O ritmo é frenético. Em Keaton, há a graça (nos dois sentidos) do movimento físico que cria um humor visual; mirabolante, sim, mas também de um extremo refinamento em seu uso de *timing*, de ritmo. A comédia de Keaton – e a de Jacques Tati, posteriormente – é uma comédia que faz a graça surgir do visual, não que utiliza o visual apenas como suporte, como registro da piada. Ver os filmes de Keaton é uma oportunidade para reaprender a ver, dir-se-ia, uma arte perdida.

Quanto ao diálogo com o mundo contemporâneo... Bem, esses cem anos que se passaram de lá para cá reconfiguraram toda a existência do ser humano, mas, de certa forma, intensificaram a alienação em relação aos objetos e ao mundo circundante. Se em 1920 Keaton já chamava atenção para o *nonsense* das coisas acavaladas deste mundo, talvez ele ainda tenha algo a dizer sobre a nossa realidade, uma vez que nunca tivemos tanto à nossa disposição e nunca fomos tão infelizes e ansiosos.

A mostra *Buster Keaton – O Mundo é um Circo* é a maior retrospectiva já feita sobre Keaton em solo brasileiro. Conta com a exibição de 70 títulos, a publicação de um livro-catálogo (primeira publicação sobre o autor em língua portuguesa), além da apresentação de cursos, debates e aulas magnas com especialistas no assunto.

Esta mostra promove ao público, ainda, uma rara oportunidade de ver diversos filmes no material original de sua produção, ou seja, em película, com o grão específico, o barulho do projetor, etc. Vários deles serão exibidos com acompanhamento musical

de piano – nessas sessões, o espectador poderá desfrutar de uma experiência raríssima, que o aproximará da experiência dos espectadores que assistiram a esses filmes há cerca de cem anos atrás.

A ideia é apresentar um amplo conjunto de obras das mais diferentes fases de Buster Keaton. A mostra contará com a filmografia completa existente do início de sua carreira, de 1917 a 1929 – quando ele se tornou o maior nome do cinema mudo, ao lado de Charles Chaplin. Desta forma, o suprassumo de sua obra, sua produção autoral, poderá ser visto em sua integridade.

Em seus primeiros papéis, Keaton atuou como coadjuvante do comediante Roscoe 'Fatty' Arbuckle e seus curtas de dois rolos (entre 1917 e 1919).

A seguir, ganhou a oportunidade de realizar seus próprios projetos, os quais produziu, roteirizou, dirigiu e nos quais atuou. Pertencem a esse grupo os 19 curtas-metragens realizados no período de 1920-23.

A Fase de Ouro da carreira de Buster se dá nos anos seguintes, entre 1923 e 1929, quando segue com total independência nas escolhas artísticas de seus filmes. São 12 longas-metragens autorais de extremo apuro técnico e qualidade narrativa. Incluímos nesse grupo de filmes o seu primeiro longa-metragem, em que participou apenas como protagonista, *The Saphead* (*O Pesado*, 1920).

Após o advento do som no cinema, uma série de problemas pessoais e um péssimo contrato com a MGM (um grande estúdio de Hollywood), Buster perdeu o domínio criativo sobre seus projetos, mas seguiu fazendo filmes (apenas como ator). Entre 1930 e 1934, estrelou ao todo sete longas-metragens falados que ainda gozavam de bastante sucesso de público (como *Free and Easy* [*O Jeca de Hollywood*, 1930]). Dessa fase, foram escolhidos dois exemplares para ilustrar esse momento de transição de sua carreira.

Para o fã de Keaton que já viu tudo isso, a mostra exibirá também filmes raros, posteriores ao seu período clássico, como os curtas da Educational e da Columbia, dos anos 30-40, assim

como os longas independentes *Le Roi des Champs-Élysées* (Sem título em português, 1934), *The Invader* (*Fanfarronadas*, 1936) e *El Moderno Barba Azul* (*O Moderno Barba Azul*, 1946) – produções protagonizadas por Keaton na França, Inglaterra e México, respectivamente.

Com o fim de seu contrato com o estúdio, Keaton atuou como protagonista em dezenas de curtas-metragens menos pretensiosos, do início do cinema sonoro até a sua morte. Em muitos desses filmes, ele usava repetições de suas *gags* físicas e mesmo de histórias de filmes da fase silenciosa. Entre 1934-35, atuou em 16 curtas pela Educational Shorts (5 deles estão presentes na mostra); entre 1939-40, participou de 10 curtas pela Columbia Shorts (dos quais escolhemos 2 exemplares); e, entre os anos 40 e 50, participou de diversos projetos nesse sentido.

Mas foi a partir de meados dos anos 1950, quando foi redescoberto pela crítica e aclamado em festivais europeus, que retornou a projetos de maior relevância. Inclusive, em 1960 ganhou um Oscar Honorário pelo conjunto da obra.

Desse período serão exibidos curtas como *The Scribe* (Sem título em português, 1966) – seu último trabalho como protagonista – e *Film* (Sem título em português, 1965) – obra experimental de Samuel Beckett –, além de dois grandes clássicos do cinema falado: *Limelight* (*Luzes da Ribalta*, 1952), de Charles Chaplin, e *Sunset Boulevard* (*Crepúsculo dos Deuses*, 1950), de Billy Wilder. Estes últimos trazem Keaton em cenas pontuais, mas lhe rendem homenagem e de certa forma contam um pouco de sua história.

No total, serão exibidos 48 curtas e 22 longas (dos quais 12 serão exibidos em película e com acompanhamento musical ao vivo).

Keaton tem entre seus méritos a regularidade na qualidade e inventividade de suas obras autorais. Tantos seus curtas quanto seus longas autorais (que vão de 1920 a 1929) são obras-primas e merecem ser vistos um a um – algo como os álbuns do Led Zeppelin, os filmes do Kubrick e os gols do Pelé.

AR
TI
GOS



O CINEMA, ARTE DO ESPAÇO

ÉRIC ROHMER

Tradução: Ruy Gardner

[...]

É sobretudo nos filmes de Buster Keaton que se impõe a nós a presença de um universo espacial em que gestos e movimentos vão adquirir um sentido novo. Buster Keaton não é só um dos maiores comédicos da tela, é também um dos gênios mais autênticos do cinema. Insistiram muito no caráter mecânico de sua atuação, que possui uma certa *secura* que se torna à primeira vista assaz desconcertante; certamente, ele não pode ser incluído entre os burlescos, pois não tem a riqueza de imaginação deles, nem entre os imitadores de Chaplin, ainda que ele tenha sofrido fortemente a influência desse último, e haveria razão se alguém considerasse muito pobres as invenções de estilo alusivo que ele usa frequentemente. É que, para ele, a significação psicológica do gesto conta muito menos do

♦ Este artigo, publicado em junho de 1948 em *La Revue du Cinéma*, é um dos primeiros textos de Éric Rohmer – à época ainda assinando com seu verdadeiro nome, Maurice Schérer – e um de seus escritos mais importantes (a investigação sobre o espaço cinematográfico seria posteriormente objeto de sua tese de pós-graduação em filosofia, *A Organização do Espaço em Fausto de Murnau*, de 1972). O espaço cinematográfico é analisado a partir do cinema de Charles Chaplin, de Buster Keaton, de Sergei Eisenstein, de F. W. Murnau e de Orson Welles. O texto aqui presente é somente a parte do artigo dedicada a Buster Keaton [N. E.].



que a comédia que surge diretamente do modo como o movimento se inscreve no espaço da tela. Em *Battling Butler* [*Boxe por Amor*, 1926], por exemplo, nós vemos durante quase 15 minutos o boxeador iniciante tentar em vão reproduzir o gesto – muito simples – do uppercut assim como lhe ensina seu instrutor. Esse humor de incompetência não teria nada de original se a inabilidade do gesto não tivesse sido, por assim dizer, desenvolvida por si mesma, na medida em que ela pode, por sua própria repetição, encontrar finalmente uma certa justificação estética, mas sobretudo porque ela aparece como uma espécie de questionamento, de investigação do espaço – aqui grotesca, mas que poderia ser igualmente inquietada ou trágica –, sobre o “porquê” das três dimensões. Permanecendo no mesmo filme, o momento mais extraordinário é sem dúvida aquele em que o boxeador, contra sua vontade, fica preso nas cordas ao tentar entrar no ringue: a impossibilidade de fornecermos uma ideia sobre o humor de tal “posição” a alguém que não viu o filme garante a autenticidade de seu valor cinematográfico. De forma oposta, mesmo as invenções mais visuais de Chaplin – Carlitos fazendo malabarismos com tijolos, Carlitos andando de joelhos, Carlitos entrando numa banheira que ele acredita estar vazia – já começam a fazer rir quando nós as descrevemos e sugerimos pela palavra.

Mas com Buster Keaton não se trata de instantes excepcionais: é ao longo de todo o filme que ele exprime essa obsessão por um certo espaço de inabilidade e de solidão da qual não encontramos nenhum paralelo no cinema. Na nota que coloca como adendo à publicação de *Amerika*,¹ Max Brod nos diz que certas passagens do livro de Kafka “evocam irresistivelmente Chaplin”. Mas seria antes em Keaton, não em Chaplin, e nem mesmo em Langdon, que se deveria buscar uma visão de mundo que se aproximasse, por seu caráter de rigor absoluto, de atividade geométrica, do mundo inumano de Kafka. A solidão, em Chaplin, mesmo traduzida especialmente pelas imagens

¹ Também conhecido como *O Desaparecido*. Publicado no Brasil como *O Desaparecido e como Amerika*, pela Editora 34, em 2003 [N. T.].

célebres de *The Circus* [*O Circo*, 1928] ou *The Gold Rush* [*Em Busca do Ouro*, 1925], é apenas a solidão do homem em uma sociedade indiferente, ao passo que o isolamento dos seres e dos objetos aparece em Buster Keaton como constitutivo da natureza própria do espaço; isolamento expresso em particular pelo tema do movimento de vai e vem – como que “remetendo” continuamente a si mesmo –, pelas quedas brutais, pelo achatamento no solo, pela inabilidade de capturar objetos que escapam ou que se quebram, como se o mundo externo fosse por sua própria essência inapto para ser “capturado”. Essa obsessão também pode se traduzir num aspecto mais estático: as relações entre as dimensões de diferentes objetos e as alturas respectivas dos personagens são sempre objeto de uma preocupação rigorosa.²

[...]

² “Todas as *gags* partem das leis do espaço e do tempo... Uma boa cena cômica comporta frequentemente mais cálculos matemáticos do que um livro de mecânica” (Buster Keaton, citado em *La Revue du Cinéma*, de 1º de março de 1930).



SOBRE O FILME CÔMICO, E EM ESPECIAL SOBRE BUSTER KEATON

JUDITH ÉRÈBE

Tradução: Milena P. Duchiate

Agrada-nos considerar o humor como uma forma de arte absolutamente superior. Sendo paródia e crítica, porém leve e comedida, o gênero pressupõe o conhecimento das demais artes, que ultrapassa e recria, ao mesmo tempo em que julga – trata-se, em suma, de uma verdadeira cultura. Esta cultura constitui a própria base do edifício humorístico, o qual, embora aparentando ser uma construção nas nuvens, possui sempre um sólido ponto de apoio experimental. Uma arte alusiva, cujo sabor consiste sobretudo no imprevisto, no atalho, na transposição.

Até aqui, somente o filme cômico parece ter encontrado algumas leis e algum rigor construtivo, por meio dos quais são estabelecidas imagens que podem ao mesmo tempo satisfazer a necessidade de lógica e um desejo de escapar.

Microcosmo, o filme burlesco permite incorporar elementos dramáticos e despertar emoções, de modo ainda mais eficaz quando não insiste nesses objetivos. Quando emprega recursos cômicos, o drama exige tanta prudência que dificilmente o equilíbrio consegue ser mantido sem prejudicar a emoção. Tal fórmula parece ter tido algum sucesso. Ela requer, no

♦ Artigo publicado na Revista *Crapouillot* em 1927 [N. T.].

entanto, bastante tato, para não se tornar um novelão no qual algumas galhofas, perpetradas por um ou dois personagens, surgem apenas para conceder descanso ao público exausto. Aliás, os dias dos filmes “temáticos”, ao menos daqueles com um tema predominante, nos parecem contados, então não vamos nos queixar dos filmes cômicos, cujo enredo costuma ser bem frágil. Eles nos remetem à época em que os atores interpretavam a partir de um roteiro aberto previamente acordado; aqui, podem-se obter resultados menos limitados e mais duradouros do que num teatro, onde a grosseria e a falta de cultura de alguns intérpretes e da maior parte da plateia rapidamente levam ao estabelecimento de chavões que quase sempre terminam por substituir o verdadeiro improvisado. Nada exige tanta precisão, mas também tanto frescor aparente, quanto a tela.

Keaton nos pareceu muito representativo de um modelo no qual, além da importância capital do protagonista, o conjunto do filme constitui em si uma criação humorística – sem esquecer do intérprete. No filme *Our Hospitality* [*Nossa Hospitalidade*, 1923], o personagem “Rocket” é tão divertido quanto o protagonista.

Julgamos Keaton o único – sem excetuar Chaplin, que “toma emprestados” da mecânica os recursos burlescos – que seja engraçado à maneira de um objeto humanizado.

Os que pressagiam o que há por vir no cinema encontrarão muitas jazidas desconhecidas. O cinema falado (um absurdo revoltante, equivalente à instalação de um fonógrafo no interior de uma estátua) se tornará quiçá um excelente elemento cômico.¹

O diretor teatral russo Meyerhold afirmou, de modo bastante contundente: “o cinema é um fato artístico novo”. Convém a partir de agora levá-lo em conta; e, aliás, mesmo de modo inconsciente, quantos já foram por ele impregnados? Não seria ele o inspirador do que chamamos de “simultaneísmo”? O que haveria de mais *pirandélico*, como diz com razão

¹ É desnecessário repetir tudo o que o cinema cômico deve a Mack Sennett (1880-1960, ator, diretor, compositor, roteirista e produtor americano, conhecido como o Rei da Comédia [N. T.]), o que é por demais sabido.

René Clair, do que o *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*] (1924) de Keaton? Além do absurdo sistemático – tão saboroso – de alguns desenhos animados americanos. Muito surrealista, de fato. Cem páginas de X e X não nos trariam o que nos fornecem aqui dois minutos de visão.

Se um Shakespeare não se expressasse hoje apenas pelo cinema...

Num sentido muito amplo, é permitido dizer que o humor é moral e comporta sempre um ensinamento.

Que tal aproximação não soe como um disparate: podem-se encontrar vários significados dentro de um filme, assim como, por exemplo, no cerne de um poema de Mallarmé, e isso sem se perder num emaranhado esotérico sem propósito: a verdadeira arte cinematográfica não será jamais obscura. Alguém objetará que não há aqui obra de arte. Por que negar que possa existir uma obra de arte de certo modo involuntária? Em sua essência, o cinema, tido como entretenimento de iletrados, é ato intelectual em grau supremo, pois reúne elementos do real de tal maneira que os recria num outro plano, o que é uma propriedade da arte. Ainda vamos aprender a manejar esse instrumento por demais novo.

Os favores do público – palavra compreendida ela também em seu sentido mais amplo – sempre foram, por um lado, dedicados ao ator múltiplo, cuja capacidade de transformação é apreciada e no qual se preza, afinal, o *virtuoso*, e, por outro lado, àquele que, em qualquer circunstância, conserva uma personalidade bem definida, sempre reconhecível, e que representa a encarnação de uma ou mais características essenciais do ser humano. Daí a fascinação despertada por aqueles que são capazes de “criar um tipo”. Talvez haja nessa predileção – que costuma ser acompanhada por classificações tanto mais cômodas quanto arbitrárias – uma prova do apego ao personalismo, ao egocentrismo de cada um, um sinal da angústia que surge quando se assiste ao desmoronamento dessa personalidade, provocado pela diluição causada pela análise psicocientífica moderna, corrosiva e cáustica, denominada

introspecção. A multidão, que, por muito tempo ainda, não admitirá essa abdicação do Eu, busca em toda parte, até mesmo no nível abstrato, encontrar firmes pontos de apoio.

A personalidade do ator de cinema parece permanecer mais íntegra do que aquela do comediante, com o qual o espectador se identifica em diversos graus, e para quem pode devolver reações intensas. No entanto, o espectador se projeta em parte no “tipo na tela”: Chaplin, Douglas, Rio Jim,² Keaton. Este último reúne numerosos elementos contraditórios: forte o suficiente para agradar aos fracos, mas não o bastante para ser invejado – logo odiado – pelos fortes; sem ser feio, é obviamente ridículo, podendo assim alcançar inúmeros admiradores.

As comparações entre Chaplin e Keaton nos parecem bastante vãs. Keaton não seria talvez quem é sem o primeiro, embora não se trate de uma certeza. Sua técnica procede do teatro musical, bem como a de Chaplin, aliás – ambos tendo percorrido uma bela carreira de mímicos e acrobatas, antes de chegarem às telas. Podemos, portanto, aproximá-los, sem a necessidade de conferir-lhes pontos. Não cabe aqui atribuir qualquer premiação, mas sim tentar isolar alguns componentes da arte de Keaton, em especial. Essa questão nunca foi, a nosso ver, bem colocada.

Aqui, um parêntese. Lembro de ter assistido a Chaplin em Marigny – ambos muito jovens, ele e eu – na divertida pantomima *Une Soirée au Music Hall* [Sem título em português], encenada pela companhia de Fred Karno.³ Completamente desconhecido na época, era, no palco voltado para o jardim, o moleque entusiasmado e malandro que se jogava aos pés da cantora e soprava ervilhas dentro de uma zarabatana. Quanto relevo, já então. Entre todos, se destacava.

2 O *Juramento de Rio Jim*, ou *The Bargain*, filme mudo de faroeste de 1914, dirigido por Reginald Barker, com os atores William S. Hart e J. Frank Burke. Douglas Fairbanks (1883-1939), importante ator, roteirista, diretor e produtor americano, protagonista de celebrados filmes mudos, como *The Thief of Bagdad* [O Ladrão de Bagdá], *Robin Hood*, *The Mark of Zorro* [A Marca do Zorro], além de várias comédias [N. T.].

3 Fred Karno, nome artístico de Frederick John Westcott (1866-1941), empresário britânico de teatro [N. T.].

Chaplin é um criador e merece sua fama como tal. Encará-lo como um mestre nos agrada, mas pensamos que a escola de Keaton – não confundam com a mera imitação – será geradora maior de novos talentos. Já foi dito mil vezes: Chaplin é uma magnífica exceção e um “caso” absolutamente único. Keaton tende mais – apesar da aparência muito especial de seu personagem – para a generalidade, e um dos segredos de seu charme é justamente a fusão dessa generalidade e de uma personalidade bem definida.

Referimo-nos aqui ao Chaplin intérprete e não ao diretor (hoje mais difíceis de separar). Seus últimos filmes são incontestavelmente “marcos de época”, dos quais derivam inúmeras cópias, mais ou menos bem-sucedidas.

Certamente, o gênio de Chaplin tem caráter mais masculino, mas ainda encontramos caretas e concessões a um sentimentalismo um pouco indecente, que somente sua maestria consegue transfigurar. Perto dele, Keaton poderia parecer sem brilho. No entanto, seu charme insinuante age tal como um perfume. Chaplin permanece ele mesmo ao ser lembrado. As lembranças aperfeiçoam Keaton. Técnica menos precisa? Menor potência? Ou, melhor, eliminação de componentes adventícios ou parasitários?

Keaton atinge o absoluto pela simplificação. Interpreta sem maiúsculas. Discrição, continuidade, unidade de seu papel. Intensidade de sua emoção, despida de todo exagero, olhar pelo qual passam apenas as grandes ondas. Sua perpétua tensão interna. Nunca é temerário, mas aceita todos os riscos, bem como a injusta crueldade do destino para consigo. Sua aparente impassibilidade – inspirada de Tom Hearn, “o mala-barista sonolento” de antigamente; porém, inteiramente assimilado, tornado absolutamente pessoal. Poesia que emana de sua “ação”, graça angulosa de seu gesto.

Nada mais haveria para ser experimentado, no estilo humorístico, mais poderoso do que *Three Ages* [A Antiga e a Moderna, 1923]⁴ – cuja parte pré-histórica era tão saborosa?

4 Filme mudo escrito, dirigido, produzido e protagonizado por Buster Keaton [N. T.].

Imóvel, não seria ele um Gustave Moreau⁵ paradoxal, com o olhar distante, seu rosto andrógino e sua silhueta em arabesco, tão esbelta quanto exígua?

Discreto, pueril, ingênuo, ele é levado pelos acontecimentos a recorrer à astúcia. Nesse doce ser, cândido e aparentemente desarmado, nem crueldade, nem grosseria jamais. Compare-o com Chaplin, com Max Linder.⁶ Se alguma vulgaridade lhe for imposta, será chocante.

A agilidade de Keaton, suas surpreendentes acrobacias, não é o que mais prezamos. Realizadas por outros atores, elas não passam de “números de circo” bem-sucedidos. O que nos importa é que, no meio da correnteza, ele consiga chegar ao pé do penhasco são e salvo e nos devolva seu belo sorriso.

Aristocrata da cambalhota, é estranho que, gracioso, possa agradar à multidão e alcançar grande popularidade. É inegável que tenhamos prazer em assistir a seus avatares, nos quais, entretanto, sempre permanece ele mesmo. Será isso realmente melhor do que encarnar seres dessemelhantes? Tudo o que falta dizer sobre essa questão. Os tipos da *commedia dell'arte*, os artistas circenses do Pont-Neuf.

Sua aparência frágil, quase débil, e a beleza de seus traços podem soar para alguns como motivos para preferi-lo. Infância divina, melancolia. E essa infância, essa melancolia, esses músculos treinados a toda prova e capazes de abolir quaisquer obstáculos; não seria tudo isso muita “poesia moderna”? Fraqueza triunfante, paradoxal, arrebatadora. Não falta sequer a aparente ausência barroca de coesão lógica. Sua coragem desprezada, seu humor matizado e discreto transformam Keaton em algo sem par. Engraçado e humano, resta nele ainda alguma coisa lunar, e, sem dúvida, Laforgue⁷ o

5 Artista plástico francês (1826-1898), pintor, gravador e escultor, um dos principais representantes do movimento simbolista na pintura [N. T.].

6 Gabriel Leuvielle Maximilien, conhecido como Max Linder (1883-1925). Ator francês do cinema mudo, inspirou Chaplin, que o admirava profundamente [N. T.].

7 Jules Laforgue (1860-1887), poeta e romancista francês, por vezes classificado como simbolista ou decadentista [N. T.].

teria amado. Lunar, sim; prático, também: nas piores situações, nunca se esquece de seu guarda-chuva...

Não vamos esquecer alguns belíssimos documentários, e também alguns filmes, como *The Thief of Bagdad* [*O Ladrão de Bagdá*, 1924], mas não haveria todo um aspecto *rimbaudiano*⁸ inexplorado do cinema, pelo menos ao que se sabe? Que outro artifício poderia nos levar a ver “[...] abrir-se o arco-íris como bridas/Refreando, no horizonte, às gláucicas mandas!”⁹ Engano sinistro, porém, seria um *Barco Ébrio* cinematográfico. Ou que gênio seria preciso para tal? Mais vale, sem dúvida, mirar esses sombrios esplendores apenas na tela intensa da imaginação.

Keaton nos parece ser originário do mesmo continente onde nasceu Edgar Allan Poe¹⁰ – tão mal compreendido a seu tempo –, e, nessa fantasia curiosa, sempre embebida numa distinção nativa, nos apraz perceber um reflexo daquela que inspirou alguns contos desse verdadeiro poeta. Fantasia de certa maneira matemática, portanto, muito atual.

Não apreciamos em Chaplin, em sua alegria dilacerante, um certo charme derivado do seu deslocamento e de seu jeito de pensar, tão diferente do nosso? Tornou-se um inglês americanizado. O ponto de encontro se dá em sua dolorosa sensibilidade.

Parece ter início, em certos filmes, a transposição do personagem criado por Keaton. Não se trata mais do rapaz que não dispõe de mais alternativas senão daquelas derivadas de sua capacidade de adaptação às circunstâncias, mas sim de um ser nervoso e fleumático, homem mundano e comedido, porém sensível, levado, por uma sucessão de eventos barcos, a uma “molecagem”, a uma insólita fantasia no seio do

8 Que remete a Arthur Rimbaud, poeta e aventureiro francês (1854-1891). Sua obra foi escrita entre os 15 e 20 anos, quando abandonou a poesia e se tornou explorador e comerciante na África [N. T.].

9 *Le Bateau Ivre* (*O Barco Ébrio*, 1883, tradução de Ivo Barroso, in Arthur Rimbaud, *Poesia Completa* – Edição Bilingue, 1994, Rio de Janeiro, Topbooks) [N. T.].

10 Edgar Allan Poe (1809-1849), poeta, escritor e crítico literário americano [N. T.].

burlesco e do imprevisto. O filme mais representativo dessa atitude nos parece ser *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*, 1924], notável pela sua atmosfera misteriosa e angustiante.

Seu senso de ironia, tão saboroso, e a qualidade verdadeiramente rara de seus talentos de crítica e paródia se destacam, em especial, em *Three Ages* e em alguns de seus filmes mais antigos, contendo duas partes. Contudo, é naquele que se encontra de modo mais evidente um elemento de paródia de especial valor. Esse veio foi menos desenvolvido em *The Navigator* – por outro lado, tão agradável – e menos ainda em *Seven Chances* [*Os Sete Amores*, 1925] – cuja profusão de personagens chega a ofuscar um pouco sua personalidade.

Em *Hard Luck* [*Com Pouca Sorte*, 1921], filme já antigo, encontramos a maestria de Keaton em sua plenitude: a surpreendente expressão *Rentrée* ['Abertura'], sempre bem colocada, além de algumas indicações quase trágicas que permitem antever os atuais filmes de longa-metragem. A tendência da farsa em beirar de modo muito próximo o drama mais sombrio revela-se de modo marcante. Os temas dos filmes de Keaton poderiam ser tratados com tintas mais escuras, na maioria das vezes (*The General* [*A General*, 1926], mais ainda do que *Our Hospitality*), mescla uma ação burlesca à tragédia. Combates, mortos, feridos. Quanto tato para não chocar, e também entreteimar o humor a tais visões!).

Hard Luck parece ser para nós um dos melhores filmes de Keaton. Na cena em que, farto da vida, ele tenta ser atropelado e em seguida busca se enforcar, notem, sobretudo, a espantosa maneira como se embebada e acredita estar tomando veneno. Que toque preciso, que leveza! Imaginem as mesmas cenas interpretadas por alguns comédicos.

Esse filme contém a semente de diversos elementos muito característicos, empregados em suas últimas grandes obras. Fato é que encontramos ali também inúmeros procedimentos retomados diversas vezes: a mão acima dos olhos, a perscrutar o horizonte; o beijo de adeus à vida, realizado com as duas mãos, antes de efetuar algum salto perigoso, que

poderia levá-lo à morte; o efeito sobre precauções tomadas para tentar escapar de um adversário sempre presente; o alívio ao acreditar que escapou, quando na verdade o inimigo encontra-se atrás dele – ou ao seu lado; a timidez embaraçada que desencadeia gestos repetidos e sacolejos; um modo especial de executar, depois de um susto, uma série de cambalhotas, um pouco planejadas, mas sempre muito divertidas; e muitos outros trejeitos. Mas a tudo isso, a personalidade de Keaton confere um valor elevado, por meio de uma espécie de ingênua gravidade, que parece levá-lo a improvisar sempre os efeitos mais sofridos.

O homem que, para provocar o riso nos outros, nunca ri? Não seria isso muito mais comovente do que mil “Palhaços” sempre repetidos?

Devemos observar uma nítida tendência para liberar-se da costumeira convenção ligada a uma intriga amorosa insossa: uma tendência tão particular que assume um sentido oculto quase panteístico. Em *Go West* [*O Vaqueiro*, 1925], vemos Buster, desprezado pela bela mocinha, que o atrai como um ímã, amarrar-se a uma vaca, apegar-se a ela, tentando fazê-la escapar do matadouro. O público zomba dessa cena ridícula, sem perceber o fundo de resignação desolada que a recobre. Em *The General*, o herói, novamente enamorado de uma bela garota, está também apaixonado – a seu modo, de maneira gélida – pela locomotiva da qual é o mecânico. Essa evasão dos seres, esse parentesco com objetos ou animais é bem curioso e assume um significado tão vasto que nos permite tecer grandes expectativas para os próximos filmes de Keaton. Como a solidão e os espaços desérticos lhe caem bem! A surpresa ao final de *The Pilgrim* [*O Pastor de Almas*, 1923], a caminhada de Chaplin pelo limite entre dois países – onde se combate e se vai preso –, denuncia um “desejo” de libertação. Keaton, este, não precisa libertar-se. Sua identidade com a natureza, com a passividade animal, esse automatismo psicológico, tudo isso o coloca em outro plano, não inumano, mas numa humanidade ampliada, libertada. Ele recupera o mito do ser transformado

em vegetal. Aquele que representa esse tipo inclassificável pode estar enamorado em todos os seus filmes; “na vida”, pode ser o melhor marido e o melhor pai de Hollywood: nem por isso deixa de estar só – como todos nós –, mas é dotado de uma lucidez que lhe confere sem dúvida esse olhar, opaco e transparente, esse corpo frágil ou animado pela mais frenética atividade. Submisso aos reflexos, e julgando-os. Após tantas loucas peripécias, não desejaria obscuramente tornar-se – ou retornar ao estado de – árvore ou rochedo?

Quando mantém o roteiro usual – amor tímido contrariado, casamento no final – não é somente porque pretende fazer uma concessão necessária, para agradar ao público, mas porque esse enredo simplista lhe permite expressar o fundo de sua natureza: o fervilhar subterrâneo debaixo de uma aparente indiferença glacial.

O que seria matéria de contrastes grotescos torna-se aqui, para alguns, fonte de real emoção. Essa reserva, esse pudor ao expressar-se, essa reticência afetiva transfiguram-se em delicadeza preciosa, se comparados ao exagero habitual – mesmo ao de Chaplin. Um significado muito especial da natureza e um charme bem particular se destacam das locações escolhidas e até mesmo dos objetos: o acampamento de *Battling Butler* [*Boxe por Amor*, 1926], o transatlântico de *The Navigator*. No primeiro filme, o tato é extremo. Nada é forçado, num assunto que poderia escorregar num viés burlesco acentuado. Uma característica determinada desde o início, sempre lógica e, sobretudo – todo louvor a Keaton –, sem nenhuma pretensão em ensinar ou moralizar... No entanto, nada de vil poderia surgir desses filmes que todos, ou quase, consideram como divertimentos inofensivos. Era difícil não transformar o pacífico personagem de Alfred Butler numa figura covarde e desprezível, para, em seguida, apresentar sua fúria combativa como algo natural. Esse filme, sob a cobertura de um assunto banal, representa um exemplar perfeito de humor cinematográfico bem dosado, ritmado como um balé. Decupagem e montagem notáveis, nenhuma falha. Keaton nos demonstra a

comicidade de uma situação como um teorema: o mais surpreendente é que não a desidrata quando o faz. Observação zombeteira, porém otimista, o ar teimoso de Keaton, essa atmosfera tão particular que carrega sempre consigo – como tudo isso adquire valor nesse caso! Quanto subconsciente tornado sensível, que halo de poesia sorridente envolvem essa figura que tantos consideram como desprovido de humanidade! Evidentemente, não se trata de comentar aqui sobre “a dor humana” ou “o destino do pária”. Isso já foi por demais feito no caso de Chaplin. Deixemos para este último esse território que lhe pertence, e sejamos gratos a Keaton por criar um universo onde o charme do absurdo é tão poderoso.

Seus dois últimos filmes expõem claramente suas duas características. *The General*, filme em movimento perpétuo, sem fissuras, sem sobressaltos, que renova o tema já gasto da perseguição, espécie de imensa pantomima na qual as massas e os objetos participam do ritmo, paródia não insistente de tantos clichês. Seu final vai além de uma boa piada. Já *Battling Butler*, aparentemente, permanece em equilíbrio sem se deslocar, mas na verdade acaba por descrever um arco mais extenso, ao levar um ser apático da inércia até a ação.

Se Chaplin “é impedido” pelo universo e suas circunstâncias, Keaton o é sobretudo por sua própria natureza. Traços de covardia (*Battling Butler* e *The General*), de improbidade (*Sherlock Jr.*); de incapacidade prática (*The Navigator*), de inabilidade sentimental excessiva (*Seven Chances*), de inferioridade física manifesta perante um adversário (*Three Ages*), de culpabilidade (*The Paleface*, [*A Prova de Fogo*, 1922]) e especialmente *Our Hospitality*, este último dotado de um charme antiquado, mas muito sedutor; e ainda de falta de jeito e de esquisitices (*Go West* e muitos pequenos filmes). Ele nunca será capaz de encontrar a audácia necessária para justificar-se; porém, resignado, até mesmo teimoso e beneficiado pelas próprias catástrofes – introduz no seio da desordem uma serenidade que a organiza –, saberá forçar o destino. O triunfo de um fraco, que não deixa de tomar emprestados alguns trejeitos de *Gribouille*

e *Calino*,¹¹ é mais vingativo – e sobretudo mais humorístico, pois mais imprevisível – do que o usual fanfarrão. Concilia nos espectadores duas tendências elementares: o desejo de ver o verdadeiro mérito recompensado e o desejo de ver uma boa volta na lógica opressiva.

O estilo de Keaton, ao mesmo tempo sensível e abstrato, deriva da pantomima, perfeitamente transposta e adaptada ao cinema. Esse tipo de graça, não apenas visual, mas decorrente do caráter muito particular criado pelo artista, da tradução que oferece aos fatos, só pode ser chamado de humor. Não é, no entanto, tão especificamente americano que não possa ser plenamente compreendido e apreciado pelo público europeu.

Seria adequado buscar aqui as causas que levam uma parte do público a se mostrar refratária ao cômico, de fato doloroso, de Chaplin e de Keaton; a maioria da plateia costuma alegrar-se, quase que de modo automático, devido aos efeitos de contraste: andar de sonâmbulo e corrida desenfreada, indiferença aparente e um amontoado de catástrofes. Muito sucintamente, pode-se afirmar que, quanto ao primeiro, a resistência pode ser consequência da compaixão verdadeira que ele inspira a pessoas muito emotivas; outros espectadores irão queixar-se de uma vulgaridade incômoda, sem apreciar o equilíbrio disparate: vida vulgar, devido às circunstâncias, e busca de elegância, tão comovente, por parte desse ser desafortunado. Alguns espectadores – em sua maioria mulheres – concedem a si próprios o direito de se distrair, ao mesmo tempo em que se vangloriam, sem ironia, de possuir um diploma de delicadeza; esses costumam preferir Keaton. No que se refere a este último, um elemento de superioridade, por si só bastante cômico, pode se juntar ao componente de compaixão, o que levaria o espectador a acreditar, de modo muito superficial, que não seria possível achar graça num ser tão absurdo. Porém, a maioria das pessoas ri. Mas do que estariam rindo?

11 *Gribouille*: personagem da literatura popular francesa do século XVI que se joga na água por medo de se molhar. *Calino*: nome de um personagem ingênuo e fácil de enganar, tornado popular em uma peça de teatro de *vaudeville* encenada em 1856 [N. T.].

Devido a uma crueldade ancestral e inconsciente, o ser humano sempre escolhe os melhores como vítima expiatória, e o público regozija quando desgraças atingem uma pessoa desarmada e desprovida de vícios, até mesmo de reais defeitos; deveria ocorrer o inverso, despertar compaixão e simpatia, em vez de uma hilaridade quase sádica. Reconhecemos aqui, transposto, o prazer dos jogos circenses, que sobrevive e se manifesta nas lutas de boxe, nas corridas de touro e de mil maneiras disfarçadas. Keaton, no entanto, consegue gerar simpatia. Rimos relaxados somente por conhecer de antemão o desfecho de suas arriscadas peripécias. Seu efeito sobre as crianças, sobretudo sobre as que vivem em bairros populares, é característico nesse ponto.

Seu humor, nascido antes de fatos, parece tornar-se, cada vez mais, um humor oriundo da observação. Sua tristeza revela-se realmente um traço fundamental de seu temperamento e não esconde em absoluto algo artificial. Nenhuma lacuna naquilo que ousamos denominar sua sintaxe, e a aposta está ganha: ser capaz de tudo traduzir, com recursos aparentemente tão escassos. Se a arte é escolha, é também, e talvez sobretudo, sacrifício; Keaton é então verdadeiramente artista, pois conserva apenas o essencial.

Por analogia entre a maneira pela qual são concebidos e executados os roteiros e as pantomimas anglo-americanas, se reconhecemos aqui a tradição do *music hall*,¹² demonstraremos que esta última forneceu à nova arte do cinema “executores” infinitamente superiores, salvo exceções, aos que vieram do teatro, com todos os seus velhos tiques; nos referimos aqui, sobretudo, ao filme cômico. Apenas aqueles souberam adaptar-se à nova ferramenta e criar uma técnica racional, uma redação legível à primeira vista.

12 *Music hall*: gênero teatral muito em voga na Europa a partir dos anos 1850, que combina números musicais e de dança, também dito Teatro de Revista. Posteriormente, a palavra passou a indicar as próprias salas onde ocorriam os espetáculos, como Lido, Moulin Rouge e Folies Bergère.

No que diz respeito a Keaton, o achado da expressão congelada dos traços, nos quais somente o olhar – com sóbria intensidade – consegue transmitir o essencial, talvez seja ainda mais importante do que aparenta. Keaton coloca, sobre sua própria face, a máscara de uma tristeza imutável.

Tristeza: a palavra não é apropriada. Tampouco seria desolação. Seria necessária uma palavra que compreendesse melancolia, angústia, timidez, além de outras sutilezas. Esse olhar não conteria a angústia perante tudo o que a vida oculta de desconhecido? Sob essa aparência de bufão, não estariam dissimuladas demasiadas possibilidades de grande sofrimento, pudor da alma, emotividade, sob a couraça da resignação? Chamá-lo de autômato despido de qualquer humanidade nos parece uma verdadeira cegueira, já que a câmera revela ligeiras modificações em seu rosto, focado em primeiro plano e superficialmente gélido; quanta sensibilidade se revela atrás de seus gestos interrompidos e sua face imóvel.

Os limites voluntários dentro dos quais ele conserva e canaliza sua sensibilidade terminam por reforçá-la ainda mais. Emblema do ser humano trancado em sua personalidade e consciente de sua solidão. Recordamos de um primeiro plano onde seu olhar, por entre grades, possui uma beleza quase animal – parece ser um prisioneiro de sua alma.

Essas invenções burlescas, as cambalhotas e proezas realizadas não por um palhaço, apesar da vestimenta, mas por alguém com traços e estrutura harmoniosos, com uma pitada de estranheza sem a qual tudo se torna insosso, tudo isso nos propicia uma satisfação estética. O tipo criado por Keaton vive, com mil ramificações, o que prova sua qualidade rara. Uma verdadeira juventude irradia dele: juventude da figura e da alma, ingênua melancolia.

Irmão inquietante da *Eva Futura*, não teria encantado Villiers de l'Isle-Adam?¹³ Em Keaton, a aparência é mecânica,

13 Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), escritor simbolista francês, poeta e autor de peças teatrais. Escreveu o romance *L'Ève Future* [*A Eva Futura*, 1886], no qual um engenheiro cria uma mulher mecânica, superior à humana [N. T.].

mas a alma é humana, demasiadamente humana, trágica por ver-se prisioneira desse corpo. E, no entanto, rimos, talvez mais de nós mesmos do que dele...

Poesia do universo absurdo e encantador, povoado por fantoches e quimeras, homens-reflexo, mais vivos, porém, do que muitos bípedes mortais.

A alegria “verdadeira” de Keaton e Chaplin procede de sua profunda melancolia, enquanto tantos bufões frenéticos carregam geralmente uma tristeza opaca. Alegria sem remorsos. Angústia, no entanto, diante dessa maravilha fantasmagórica: a tela animada. *O fugit irreparabile tempus*¹⁴ por acaso já foi mais palpável do que aqui? No entanto, não seria ele aqui, ou quase, o tempo reencontrado? E esse novo desenvolvimento do espaço não significa nada? Essas coisas preciosas, que suportam pacientemente tantas pesadas insanidades, não valeriam de nada? Cinema, Minotauro¹⁵ insaciável, por conta da pressão e da superficialidade da multidão, que exige sempre mais e mais.

O abuso do filme com “estrelas” poderá levar a alguma reação, e seremos talvez submersos por filmes envoltos numa névoa cinzenta. Aliás, que importância têm os rótulos? A natureza, transposta para a tela, manterá sempre um “outro valor”, distinto daquele que possui no espaço; o indivíduo ali será sempre uma sombra ampliada.

O tipo de Keaton, ligeiramente “belo tenebroso”,¹⁶ porém com algo mecânico, que se pretende ridículo, nos comove pelo contraste entre seu rosto magro, quase ascético, no qual

14 “*Fugit irreparabile tempus*”: “irreversivelmente o tempo foge”, verso do poeta romano Virgílio [N. T.].

15 Na mitologia grega, o Minotauro, com corpo de homem e cabeça de touro, é fruto do amor proibido de Pasífae, esposa do Rei Minos, e de um touro branco, enviado por Poseidon. Como castigo, é preso num labirinto, onde se alimenta, a cada nove anos, da carne de sete rapazes e de sete moças, entregues por Egeu, rei de Atenas. Teseu, filho de Egeu, guiado por um fio dado por Ariadne, consegue finalmente entrar no labirinto e matar o Minotauro [N. T.].

16 *Beltenebros*, ou *Doncel del Mar*, herói do romance de cavalaria *Amadis de Gaula*, popular na Península Ibérica desde o século XIV [N. T.].

vivem olhos admiráveis, e as quedas e perseguições burlescas, apesar das quais mantêm sua distinção e seu charme, puro e tocante.

Todos os elementos que constituem sua personalidade podem ser definidos, classificados, etiquetados, mas não o que os anima: o sopro, a alma. Aqui, como em tudo o que é belo e misterioso, “isso” porque “aquilo”.

Quanta gratidão não devemos ter, diante desses fugitivos perpétuos que, sejam poetas – e há um único modo de sê-lo: criar a beleza, isto é, o sonho, a partir da essência da própria alma – ou escritores, ou bufões, que importa!, tornam, por vezes, “[...] menos feia/a existência e menos pesados os instantes”.¹⁷

¹⁷ Baudelaire, *Hymne à la Beauté [Hino à Beleza]*, poema integrante da coletânea *Fleurs du Mal [Flores do Mal]*, publicada em 1857, in Dante Milano, *Poemas Traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, Rio de Janeiro, Editora Boca da Noite, 1988.





O MECÂNICO DA PANTOMIMA

ANDRÉ MARTIN

Tradução: Aïcha Barat

“Eu sei que fui construído para medir tal proporção da duração do tempo... Cada minuto da minha vida é calculado para um contato, como cada espiral da mola enrolada no cilindro.”

PAUL CLAUDEL, *Connaissance du Temps*

Por algum milagre, no curto período de dez anos, Mack Sennett reuniu as condições ideais para a criação do humor cômico visual cinematográfico (dispunha de meios materiais suficientes, competência no agenciamento dos efeitos cômicos e exercício permanente do jogo corporal), realizando a fusão inédita das tradições do espetáculo burlesco com as novas liberdades e obstáculos do cinema. Não só quase todos os grandes atores da Era de Ouro do cinema cômico americano vêm dos estúdios Mack Sennett, esse precursor também determinou o gênero nos seus prolongamentos mais recentes. A delirante explosão dos filmes burlescos de dois rolos projetou estilos em todos os sentidos. Mas esses não são numerosos e diferentes o suficiente para que não possamos situá-los uns em relação aos outros. Para compreender melhor, basta olharmos para dois extremos inconciliáveis: o estilo do glorioso Chaplin e o do grande Keaton.

De certo é inútil opor o sucesso evidente de Chaplin ao renome mais discreto de Keaton, considerando o primeiro um exagero e o outro insuficiente. As reabilitações nunca ensinam nada a ninguém. No entanto, para definir melhor a personalidade e o alcance tão incomum e praticamente intangível de Buster Keaton, é cômodo associar a obra desses dois herdeiros da Época Mack Sennett e começar descrevendo, mais uma vez, o homem mais retratado do Cinema: Charlie Spencer Chaplin.

O MAIS ELOQUENTE E MAIS MUDO DOS ATORES MUDOS

Tendo escolhido seu próprio corpo como instrumento, em vez de se aperfeiçoar no domínio do violino ou do piano, Charlie Chaplin terá sido um dos maiores solistas de nosso tempo, algo como o Menuhin da pantomima. A precisão de seus movimentos, sua noção da medida e do significado dos gestos, é inigualável. A clareza de sua expressão, bem como a evidente qualidade de suas *performances*, lhe valeu uma glória universal que aguçou ainda sua extraordinária virtuosidade mímica, assim como a segurança musical e a beleza coreográfica de suas atitudes.

Das origens da comédia burlesca cinematográfica, Chaplin conservou o nervosismo crepitante que faz saltar os personagens, como pulgas na água. A projeção sonora a 24 quadros por segundo nos deu, de seu jogo de cena gravado em velhas cadências, um equivalente exacerbado que não diminui em nada nosso prazer e admiração. Essa descontinuidade imposta pela lentidão do obturador que roda em cadências antigas se agrava com a velocidade atual, como o número de gotas de chuva que aumenta no rosto quando corremos.

Constata-se que esse crepitar visual convém particularmente ao jogo estremecido e fascinante de Chaplin, conferindo a impressão de castanholas visuais à miraculosa precisão do flamenco. Por acaso, inconsciente e voluntariamente, Chaplin estabelece esse fervor dentro do quadro, fazendo balançar o

quarto de *Shanghai* [Carlitos Marinheiro, 1915] ou mantendo os planos de *By the Sea* [Carlitos na Praia, 1915] – o tremor das roupas dos heróis vibrando sob o vento do largo. Ele introduz esse fervor também em seus filmes sonoros: em *Modern Times* [Tempos Modernos, 1936], Paulette Goddard, sentada na frente da casa de seus sonhos, mordisca uma flor que Carlitos acaba de lhe dar e a gira com nervosismo, reencontrando o *staccato* característico da pantomima *chaplina*. Nos seus personagens, como nos seus parceiros ou nos elementos materiais de seu entorno, Chaplin tenta incutir um mesmo *frisson* cinético.

Comparado a essa expressão trepidante, o estilo de Buster Keaton parece seco e sem realce. Pois este incute na sua silhueta de protagonista os aspectos de estilo “dry” e “straight” que costumam ser dados aos personagens secundários, aos parceiros que devem respeitar o quadro do jogo e deixar a vedete fazer-se notar. O ultraje dos heróis de Mack Sennett não lhe agrada. Ele buscou introduzir na comédia burlesca e visual a elegância e a discrição da comédia teatral da qual Max Linder nunca abriu mão. Igualmente, nos mimodramas de Keaton, não conseguimos encontrar gestos típicos, os aspectos constantes que em Chaplin vemos – no célebre caminhar torcido, nos pequenos chutes em falso, nas piscadelas, nas fungadas de conivência ou nas mímicas marcadas que clamam por aplausos. O estilo corporal de Keaton não salta aos olhos. E para começar a amá-lo é preciso antes de tudo duvidar de algo, mesmo que não seja possível encontrar o que caracteriza sua originalidade – a imobilidade do rosto, o olhar fixo colocado à parte. Não é superpondo vários filmes que conseguimos destacar uma sutil melodia motora da qual o charme e o tato não podem, num primeiro momento, ser perceptíveis.

Certamente foi após um julgamento precipitado que Bardèche e Brasillach descreveram a cabeça de Keaton como “um órgão inarticulado, tão inexpressivo, tão grave quanto um pé”. Se olharmos atentamente para a máscara de granito do personagem, a estátua se anima. E no rosto triste de Keaton, que alcança de fato a imobilidade total da grande melancolia,

brilham olhos escuros e pensativos. A impassibilidade de Keaton é japonesa, e se sua expressão não pode pretender a eficácia universal da de um Chaplin, é porque incute em seu jogo uma contenção que o leva na direção inversa da expressão dos sentimentos, na direção de uma descrição do Extremo Oriente, que normalmente não é bem recebida. Para Buster Keaton, o menor dos sorrisos seria mais inconveniente que um grito. James Agee pôde, com razão, chamá-lo de “o mais mudo dos comediantes mudos”.

DO ESFORÇO BURLESCO

Assim como o tom geral das obras de Chaplin e Keaton, a análise detalhada de seus meios de expressão corporal corresponde às personalidades dos autores e dá a chave de suas repercussões tão desiguais.

Mais que na flexibilidade, os movimentos de Chaplin são efetuados em *livre-roda*. Constituído sobre uma atividade muscular instável, o jogo de Carlitos consiste em abalar seu centro de gravidade e em projetar seus membros, com o corpo suspenso, sacudido por movimentos em cascatas.

Se assistirmos a um filme de Carlitos, imagem por imagem, é fácil perceber os rápidos equilíbrios que se traduzem na película pela nitidez fotográfica de certos pontos, enquanto o resto do corpo em movimento é desfocado. Nunca as duas pernas de Chaplin se beneficiam de um mesmo regime. Para ele as melhores estabilidades são as mais curtas. Todas as contrações musculares e diretrizes são descontínuas, mantêm o jogo de Chaplin num *vibrato* perpétuo. Essa ausência de tónus entrega seu corpo a espasmos apavorantes para o menor dos frios na barriga.

A essa plasticidade e elasticidade frenética que levam membros aos limites da desarticulação, se opõem alguns grandes *largos* estáticos e contínuos: exceções valorizadas que permitem a Chaplin revirar os olhos desesperados, seja

para fins semiburlescos (*Burlesque on Carmen* [*Carmen às Avestas*, 1915]) ou com um objetivo decididamente patético (o pródigo final do reconhecimento em *City Lights* [*Luzes da Cidade*, 1931]).

Um acidente físico pantomímico foi para mim revelador no que diz respeito a esse assunto. Ao longo de uma discussão pós-sessão no átrio do Centre Culturel de Boularis, tentei ilustrar um comentário sobre a comparação dos méritos do jogo de Chaplin e do de Keaton com um exemplo prático: tentando imitar o andar coxo e o corpo oblíquo de Carlitos montando a guarda em *Burlesque on Carmen*, algo tão característico de seu desequilíbrio. Tendo anunciado o exemplo, recuo, jogo-me e sinto imediatamente que a demonstração não funciona, que ninguém reconhece a imitação. Essa falha foi abafada por considerações gerais. Só fui entender o que tinha acontecido à noite, constatando que o chão, na frente de uma grande escada, era uma inclinação ascendente. Após algumas tentativas, ficou evidente que não podemos *chaplinear* numa subida, pois o puro estilo corporal de Chaplin exclui *todo esforço contínuo* e deve necessariamente se contentar com descargas nervosas, com decolagens parciais e com degradingoladas controladas.

É preciso notar também que, evidentemente com as devidas proporções, e exclusivamente no plano inferior da imitação, a utilização *chaplina* do pêndulo corporal está ao alcance de todos, com ou sem fantasia. Tentar colocá-la em prática é adotá-la, e até mesmo, se acreditarmos no exemplo do mímico Marceau, não conseguir mais sair dela. Os imitadores de Chaplin são inúmeros e perfeitos, mas nenhum estilo pessoal pode resultar dessa técnica corporal tão decadente e magistral. No que tange a esse assunto, é preciso unir a essas reflexões uma observação de Robert Poujade (*Raccords* agosto, 51, nº 9) a respeito do jogo de Chaplin: “Tem coisa pior. Eu lamento dizer isso. Esse palhaço... eu o encontrei. Os que visitaram certos hospitais não ousarão me desmentir. Eu culpo Chaplin de ter criado um tipo cômico que é justamente o da pior decadência, da pior miséria humana”.

Por outro lado, Groucho Marx levará para o túmulo o mistério de alguns de seus movimentos grotescos de índio Sioux paralisado. Quanto ao jogo de Keaton, se a arte mímica existisse, saberíamos que, para novos mímicos, ele só poderia ser um convite à originalidade e à personalidade.¹

Enquanto Chaplin escorrega por entre os joelhos dos policiais ou se coloca sob as mesas, Keaton é o querido pequeno David cheio de ternura, ou o Jacob² que não esbarra nos pratos de lentilha quando passa. Keaton descansa das multidões e se lança numa corda bamba. Se Chaplin herda de Mack Sennett o incansável *agitato* das primeiras comédias burlescas, Buster Keaton guardou mais precisamente o valor acrobático e atlético. Seu jogo voltado para dentro, tenso, composto de movimentos suspensos que supõem um capital de força. Deslocando-se com a indiferença do andarilho que não se censura, Keaton lança suas pernas adiante de forma tão tensa que elas parecem arquear-se para frente, ainda que os joelhos impeçam esse tipo de articulação.

Em suas interpretações, Buster Keaton não evitava nenhum dos exercícios perigosos, as punições por vezes dolorosas que, fazendo rir, davam à comédia visual uma amplitude fantástica. Em *The Paleface* [*A Prova de Fogo*, 1922] contam que ele pulou de uma ponte suspensa a 25 metros do solo numa rede. Em seu livro *Comedy Films*, John Montgomery aponta que Keaton só utilizou dublê uma vez, para um movimento acrobático, contratando o campeão Lee Barnes para saltar com vara de uma janela no segundo andar. Em *Hard Luck* [*Com Pouca*

1 Aliás, Jacques Tati, o único novo grande mímico da última década, deve ser situado no lado *keatoniano* da comédia mímica cinematográfica. Não só pelo aspecto de seus achados e seu uso dos objetos (que em *Les Vacances de Mr. Hulot* [*As Férias do Sr. Hulot*, 1953] se dá em empréstimos puros e simples: cena do fogo de artifício, canoa cortada em dois, cena em que ele enxuga as costas se esfregando num poste, cena em que ele dirige de forma falsamente segura), mas também pelo tipo de jogo corporal, feito de tensão, de firmeza, com ausência de expressão facial, que, em *Mon Oncle* [*Meu Tio*, 1958], o confina infelizmente à impotência.

2 O autor se refere provavelmente à figura do herói da novela de Dickens, David Copperfield, marcado por uma infância sofrida, e ao episódio bíblico das lentilhas que Jacob oferece a Saul em troca da primogenitura. Com essas duas referências irônicas, o autor provavelmente quer atribuir a Keaton ares de pobre coitado astucioso [N. T.].

Sorte, 1921], ele precisava saltar de um trampolim de 15 metros, errar o mergulho na piscina e se espatifar numa laje de mármore falso, feito de papel, que dissimulava um monte de serragem. Ele machucou seriamente a cabeça e os ombros “interpretando” essa cena.

Em *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*, 1924], ele senta no guidom de uma motocicleta em disparada, sem perceber que perdeu o condutor. Sucessivamente, ele atravessa uma cidade pela artéria de circulação principal, corta a corda que dois grupos de atletas disputam, recebe inúmeras pás de terra no rosto, lançadas por trabalhadores rigorosamente sincronizados e entranhados numa longa trincheira na beira da estrada, depois acelera em direção a uma árvore atravessada na estrada que uma explosão parte em dois na hora certa, colide num carro, voa pelos ares devido ao choque, passa pela janela de uma cabana, golpeia o traidor com os pés e o faz atravessar o muro oposto, salvando a heroína da desonra. Durante a gravação dessa cena, Keaton derrubou duas câmeras, atordoou Eddie Cline e destruiu um carro.

Keaton não parece compor seu jogo mímico, de tão seguro que é seu ritmo. Para representar seus achados inenarráveis, ele se move como uma mecânica sofisticada que domina, no extremo do torso reto, um rosto imóvel e independente. Mas o todo não passa uma impressão de robô insensível, passa mais uma ideia de tensão e de decisão. Funcionando de acordo com equilíbrios rigorosos, o corpo de Keaton evolui com um movimento contínuo de planeta. Ele pode arruinar uma corrida, fazer um desvio, mudar de direção, no embalo, sem esforço aparente, como se essas mudanças fossem mecanizadas: corrida na calçada em tábuas despregadas, em *The Gold Ghost* [*A Cidade Deserta*, 1934]; chegada de Keaton à noite na cabana do estado-maior inimigo em *The General* [*A General*, 1926]. E, para coroar esses monólogos motores, Keaton muitas vezes se imobiliza, desafiando a gravidade das imagens, tão admiráveis quanto as de *The General*, em que, empoleirado no topo de sua locomotiva em movimento, cercado no plano geral por

um desfile de belas paisagens campestres, ele examina o horizonte ameaçador, o corpo reto, inclinado para frente, tão indecifrável quanto um giroscópio – apenas Keaton soube dar à comédia corporal esse esplendor imóvel particular.

E A DIREÇÃO/O COMPORTAMENTO?

Os grandes historiadores, cronistas e andarilhos deixaram de coletar testemunhos diretos e detalhes sobre a vida e o espírito de Buster Keaton. No entanto, quase limitados a conjecturas, à interrogação de algumas obras das quais dispomos, nós percebemos em todos os filmes dirigidos por Keaton, sozinho ou com outros diretores – Eddie Cline, Charles Reisner, Donald Crisp, Edward Sedgwick –, qualidades por demais constantes para que não venham de uma única personalidade. Movimentos, ações, valores expressivos são colocados na perspectiva de um caráter que é, aliás, pouco comum.

A ação cômica é sempre baseada na ausência de conforto vital, ela enumera as reações de heróis burlescos frente ao obstáculo. Nesse caso, é preciso se resignar: o cinema não sabe ou não pode dar lugar de honra ao cômico de aquisições impunes e de desenvoltura mágica do picaresco. Para entrar numa tela de projeção, os *Pieds Nickelés*³ tiveram de se converter à ideia de Sociedade. Apenas os Marx, com uma maestria lunar, na insolência e impunidade, conseguem dividir o ridículo com os notáveis e adaptados. Mas qualquer que seja a forma de sua desadaptação ou de sua adaptação exorbitante, os heróis cômicos fazem parte da escória e, no grande mundo, são apenas intrusos.

Carlitos, às voltas com a força pública, a adversidade, a fome, a própria gravidade, não se deixa envolver em ataques inconsiderados ou evasões? Após cada contato hostil, ele nada para sobreviver, organizando para si tempos ociosos mágicos

3 Série de quadrinhos francesa, criada por Louis Forton. O quadrinho foi lançado em 4 de junho de 1908 no jornal *L'Épatant* [N. T.].

e delirantes, com algumas pausas de amor vencedor, porém impossível. Com seus falsos ar de importância e seus moline-tes de bengala, Carlitos é *o palhaço que exagera*.

Não é preciso lembrar o que o jogo despojado e conciso, o que a expressão cinematográfica elíptica de Chaplin, ensinou à Sétima Arte. Contudo, em suas reações, suas atitudes, seus gestos, Chaplin é fundamentalmente *o palhaço que exagera*, privado de recursos, pronto para todas as cumplicidades, para todas as aceitações para subsistir.

Não podemos, sem contrassenso, aplicar aos atores as observações de Sartre sobre os comportamentos de má-fé. Chaplin, no entanto, nos oferece a imagem do garçom descrita em *O ser e o nada*, que joga com sua condição feita de cerimônia: “Ele tem o gesto vivo e marcado, algo demasiado preciso, algo demasiado rápido; ele vem aos consumidores com um passo demasiado vivo, se inclina com presteza algo excessiva; (...) tudo isto sustentando sua bandeja com um tipo de temeridade de funâmbulo, colocando-a em um equilíbrio perpetuamente instável e perpetuamente rompido que ele restabelece perpetuamente com um movimento ligeiro do braço e da mão.”

Mas não podemos considerar a situação do ator cômico como uma solução que é preciso realizar? Tati, recusando aparecer como *o engraçadinho da noite* e buscando demonstrar que *todos são divertidos*, eliminando de suas obras os ultrajes acrobáticos ou caricaturais do circo e do *music hall*, evitando desenvolver e explorar os efeitos cômicos, não parece fugir laboriosamente, conscientemente, de uma condição que pode, portanto, ser definida e sentida?

Chaplin, único no mundo, pode cuspir no refrigerante de um cliente atrás da porta do escritório ou vestir a carapuça do misantropo absoluto em *Limelight* [*Luzes da Ribalta*, 1952]. Ele permanece o herói, o mito mais geral, por mais vulgar que seja. Arquétipo genial do homem inumerável, servo dissimulado do meio e do tempo, escravo de todos os funcionamentos, Chaplin é tão condicionado ao pináculo quanto à penúria. No fim da epopeia prática do crescimento e da adaptação que constitui

a primeira parte de sua obra (a mais admirável e reveladora), Chaplin se abre ao grandioso e aos lazes dos grandes pessimistas simplórios. Seria preciso uma análise demasiadamente longa para demonstrar por comparação a banalidade da crítica de costumes, do sublime e da transcendência inutilizável de Chaplin, e temo me estender.

Buster Keaton não só se preocupa em formular uma mensagem de interesse geral, de traduzir, por *gags* interpostas, uma página de história ou uma questão de aula de economia política no nível regressivo da emoção e da incompetência pública. Ele também não se importa em ser uma vítima, um oprimido, um intruso, um arrivista. Ele é bonito, elegante, rapaz de família e milionário, familiarizado com o grande mundo e cercado de uma domesticidade apressada. Para circular, utiliza sempre imensas limusines. Se vai acampar (*Battling Butler [Boxe por Amor, 1926]*), não esquece nem seu vassalo, nem uma profusão de acessórios sofisticados.

Enquanto poderia ser só um *playboy*, Buster Keaton é um autêntico aristocrata, desprovido de qualquer avidez. Um complexo de inferioridade monumental o torna extremamente vulnerável e tímido, o aproxima de grandes heróis cômicos desajustados. Mas destes ele ignora a vulgaridade, a indecência e o tédio habitual. Sem referência social ou redenção suspeita, Keaton, com a ajuda de peripécias naturais, nos dá uma imagem do espaço humano atravancado, emaranhado, hostil, mais justo que o de Chaplin ou Langdon.

Ele não é misógino, ele não é pessimista, nem apocalíptico, nem messiânico. Ele ignora o *spleen* e o desânimo. Se ele nunca ri, é simplesmente porque seu árduo trabalho de cineasta e intérprete cômico nunca lhe deu a ideia de sorrir. À força e à tensão física que transparece de seu jogo visto de perto, corresponde uma força física e moral que orienta todos os dados de sua expressão.

Nosso herói não é um desajeitado, nem um sonâmbulo sortudo. As situações nas quais ele se encontra são verdadeiras dificuldades; enquanto Chaplin, o Gordo e o Magro, Harry

Langdon são párias que se afogam num copo d'água, como todos os párias. Em *Go West [O Vaqueiro, 1925]*, Keaton encara um rebanho em fúria. Ele está perdido num barco à deriva em *The Navigator [Marinheiro por Descuido, 1924]* e às voltas com um tufão em *Steamboat Bill, Jr. [Marinheiro de Encomenda, 1928]*. Nenhum espectador pode afirmar que se sairia melhor em tais ocasiões. Indomável, Keaton preserva um rosto imóvel, não trai nenhuma emoção preparatória, nenhuma decisão antes de se precipitar rumo ao perigo e fazer corpo com suas intenções. Não é um careteiro. Ele se escolhe mais em seu ser do que em sua maneira de ser, sem, no entanto, se tornar um trovador da interioridade. Se Keaton esconde seus planos e sentimentos, não é para nos deixar ver que ele os dissimula, mas porque ele não é nada além de seus atos. Cada obstáculo, cada dificuldade, o prepara para a aplicação ofensiva que, mais uma vez, revela que ele é esperto, destro, engenhoso, competente e incansável.

O GESTO DE KEATON

Buster Keaton não é infalível. Encontramos em seus filmes muitos *cataplofts*, erros e falta de jeito. Quando se instala com a jovem moça no barco abandonado de *The Navigator*, podemos julgar a extensão de suas capacidades. Quando de manhã cedo nossos heróis preparam o café da manhã, assim que Keaton introduz no forno a lenha um enorme pedaço de carvão ou tenta abrir uma conserva, e assim que a jovem, por sua vez, coloca cinco grãos de café não moídos em uma enorme marmita, compreendemos imediatamente que jamais em suas vidas eles prepararam um café da manhã. Essa série de detalhes é extremamente realista. Na segunda quinzena de julho,⁴ muito maridos, abandonados na frente de seus fogões elétricos por suas esposas que partiram rumo à praia com as crianças, não fazem melhor.

⁴ Período das férias escolares na França [N. T.].

Por outro lado, na segunda parte do filme, Keaton organiza tudo, mesmo que suas soluções sejam tão razoáveis quanto extravagantes: improvisa beliches nas caldeiras, faz instalação mecânica para riscar um fósforo, faz o café chegar na panela, serra as conservas, tira os ovos do abismo dos recipientes gigantes com a ajuda de uma ratoeira presa por um barbante. Nos filmes de Keaton, sempre há esse momento da revanche organizada. Em *The Haunted House* [*A Casa dos Fantasmas*, 1921], ele cessa enfim de ficar amedrontado, compreendendo que estão caçoando dele, e, pego entre dois fantasmas que não param de entrar e sair por duas portas, ele se torna um guarda de trânsito improvisado e, com uma apitada, para as falsas aparições, deixando a circulação do corredor livre por um momento.

Nos anais do cinema cômico, o resgate da heroína de *The General*, inspirado aliás em um autêntico feito realizado durante a Guerra Civil, representa, creio eu, a empreitada mais complexa e mais corajosa já tentada por um herói de comédia.

Resultado de uma surpreendente mistura de racional e irracional, as ideias *práticas* de Keaton se tornam a oportunidade para reencontros visuais que não podem estar ligados a nenhuma tradição do cinema burlesco ou da pantomima cênica. Ainda que sejam irrecusáveis no plano material, elas usam de uma liberdade de encadeamento muito mais próxima das associações de um desenho animado, que, por sua técnica unicamente gráfica, não conhece nenhuma dificuldade figurativa.

Em *The Haunted House*, Buster Keaton chega na frente da porta dupla do banco onde trabalha, tira seu chaveiro cujo aro central pode também servir de abridor de garrafa, remove eficazmente uma cápsula que recobre a fechadura, enfia a chave e abre (evidentemente) o batente oposto da porta, que não tem fechadura.

Como expressar a admiração e estupefação do espectador que, pela primeira vez, vê em *The Navigator* a cena na qual Keaton resgata a jovem donzela das mãos dos selvagens e a leva para o barco, sem jamais tirar sua roupa de escafandrista,

simplesmente deitando na água, com sua roupa de borracha inflada de ar. A jovem entra nele como sobre um bote inflável e, remando, pega um grupo de indígenas pelo caminho.

Keaton não atravessa o espaço da distração com uma ansiedade desprezível, uma angústia muda e atormentadora. Obstinado sem ser inquieto, a cabeça ornada com seu chapuzinho achatado como a linha azul das Vosges, ele avança com uma serenidade estoica, sem pensar por um só momento em fugir. E quando tudo está perdido, não há mais nada a fazer, Keaton torna-se entregue e lúcido a seus mais belos reflexos. Em *The Paleface*, preso a uma tora em chamas, ele sente a necessidade de fumar. Enquanto as chamas sobem, Keaton, colocando o cigarro na boca, busca automaticamente, com a outra mão, uma caixa de fósforos nos bolsos.



O desgosto de Keaton pelos gestos, emoções e gritos inúteis teriam interessado a William James. Em harmonia com uma América eficaz, seus grandes filmes são apólogos pragmáticos nos quais cada ideia é sobretudo um evento, um ato de conservação e de defesa. E essa dramaturgia dos fatos e resultados se opõe magistralmente a todo um cinema “pensante”; dele, seria necessário destruir certas aplicações suspeitas: o cinema “psicológico”, “social”, “divino”, etc.

O caráter ativista dos roteiros de Keaton depende em parte do método usado para sua elaboração. Enquanto o filme era gravado com tomadas únicas e espontâneas, a ordem prevista dos eventos era muito combinada e, no fogo da ação, só podia ser completada, melhorada, aperfeiçoada, mas nunca abalada rigorosamente por uma inspiração inefável. Keaton não buscava equivalências visuais sutis, mas um sólido fio condutor que servia para encadear seus atos efetivos: “Ele faz isso e eu faço aquilo. É então que...”. Os roteiros pareciam agendas de compromisso de um empresário demasiadamente ocupado,

e os panos de fundo metafísicos vinham por si só decorar os mais longínquos, respondendo como sempre ao chamado do cinema de empreitada, de luta e de aventura.

O CÔMICO DO RELÓGIO

Os parceiros preferidos de Keaton são as máquinas: trens e locomotivas obsoletos (*The General*, *Our Hospitality* [Nossa Hospitalidade, 1923]), canhões afetuosos (*The General*, *The Navigator*), as câmeras, os projetores (*On the Set* [Sem título em português], *The Cameraman* [O Homem das Novidades, 1928]), os relógios, as casas desmontáveis ou muito bem eletrificadas. Aliás, Keaton não se inspira só em grandes conjuntos mecânicos, mas em todas as corredeiras, armadilhas, ganchos, polias, parafusos que encontra. Os próprios personagens podem ser reduzidos a manequins articulados quando, em *Spite Marriage* [O Noivo Caradura, 1929], Keaton tenta colocar na cama sua bela esposa adormecida e inerte, ou quando, em *The Navigator*, ele não consegue colocar na cadeira sua companheira de viagem desmaiada.

Keaton professa um gosto verdadeiro pelos princípios da mecânica e pelos jogos de bielas, de alavancas e de contrapesos. A antessala de seu bangalô na MGM era cheia de aparelhos estranhos e desconcertantes, *gadgets* mecânicos como quebra-nozes e distribuidores de cigarros automáticos que ele não cessava de aperfeiçoar. No 4º número da revista *Bifur* (fev. 1930), uma matéria nos ensina que, para aperfeiçoar suas descobertas, Buster mexia em moedas durante horas, servindo-se delas como peões de xadrez para descobrir o desenrolar dos efeitos cômicos. “Todas as *gags* são tiradas das leis do espaço e do tempo”, ele afirmava. “Usando moedas como personagens, fazemos com que avancem de acordo com os jogos de cena, obrigando-as a adotarem nosso passo. Uma boa cena cômica tem mais cálculos matemáticos que um livro de mecânica”.

Atribuímos a Chaplin esta frase que pode ser apócrifa: “Eu sou um ser extraordinário, não preciso de ângulos extraordinários”. Em todo caso, é certo que Chaplin, tomando-se por um solista de concerto no meio do palco, se considera o centro de toda a ação. Sem dúvida é por isso que nunca soube se estabelecer numa rua ou usar um rio. Quando ele amplia o campo das imagens, não é para dar uma chance à natureza ou ao cenário, mas para inscrever um arabesco pessoal mais amplo. Seus grandes cenários são apenas acessórios gigantes que ele usa para se valorizar (a estátua inaugurada em *City Lights*, a máquina gigantesca de *Modern Times*).

Buster Keaton, por outro lado, revela um sentido da natureza que o rigor dos movimentos cômicos não consegue intimidar. Os eventos combinados de seus filmes se situam em enquadramentos de grande beleza realista. Atrás da locomotiva de *The General*, desfilam paisagens admiráveis de campos, de regimentos de cavalaria que parecem sair de célebres fotografias da Guerra Civil coletadas por Mathew Brady. Os vales ensolarados e os rios de *The Balloonatic* [O Aeronauta, 1923] ou de *Battling Butler*, o campo desolado de *Doughboys* testemunham a maestria com a qual Keaton delimita suas pantomimas.

A beleza do cenário e a extensão das locações sustentam discretamente o dinamismo das ações. Uma das imagens mais extraordinárias de “filme de aventura” de todo o cinema é certamente uma de *The General* na qual a locomotiva sulista, enquanto atravessa uma ponte em chamas, demole tudo e se estatela num rio cheio de soldados aterrorizados pela catástrofe. Em *Around the World in 80 Days* [A Volta ao Mundo em 80 Dias, 1956], de Michael Anderson, não há uma só cena comparável a esse fogo de artifício digno de Jules Verne.

Nos filmes de Buster Keaton, as locações naturais parecem ser constituídas de toda a eternidade só para se dobrarem aos esquemas exigentes da ação cômica. As vias emaranhadas de *The General* permitem a organização de um jogo surpreendente entre os diferentes níveis das vias, uma locomotiva que muda sempre de direção e um personagem que se agita nas

encostas. É ainda em *The General* que Buster Keaton nos deixa sem fôlego, superpondo de repente duas locomotivas que vão se encontrar, graças a um engenhoso dispositivo de vias.

Keaton alcançou um desdobramento de seu personagem, não na linha biográfica de uma ambição comum (como Chaplin, por exemplo), mas no investimento do espaço perceptivo das imagens de seus filmes, com uma ciência instintiva que é só dele. Keaton não só não centraliza a ação no personagem principal, ele também inclui o espectador no sistema concreto de relação do qual faz parte, forçando-o a sentir sua própria imagem misturada aos movimentos distribuídos sobre a tela. Para além disso, ao contrário de Chaplin, ele nunca precisa visar a sala de cinema, se preocupar com o espectador, porque este embarcou como herói numa perspectiva cinematográfica única.

Com uma consciência notável das distâncias físicas e geométricas, Keaton dispõe os elementos, organiza as trajetórias, valoriza os pontos cardeais, as linhas de fuga, conjugando o espaço e o tempo, valorizando um cenário ou uma figura mímica. Para reduzir melhor os enquadramentos dos filmes à sua essência geométrica, ele tem predileção por cenários desertos (a cidade fantasma de *The Gold Ghost*, a sala de casamento de *Seven Chances* [*Os Sete Amores*, 1925], a cidade destruída de *Steamboat Bill, Jr.*, o ringue de *Battling Butler*). A economia dos movimentos e do tempo faz de certas sequências trechos extraordinários de música visual, como a busca simultânea de dois passageiros perdidos no navio abandonado de *The Navigator*, que evolui de acordo com gradações sutilmente controladas (aceleração progressiva da perseguição horizontal nos dois lados da ponte, amplificação do tema com a perseguição de vários pontos ligados por escadas verticais e a ruptura da solução [Keaton aspirado por uma manga de vento] em menos de três segundos).

Sem deixar transparecer seus projetos e sentimentos, Buster Keaton proíbe qualquer suspense. O essencial para ele não é o movimento, a espera, a surpresa, mas os percursos combinados e as formas captadas pelas imagens, o que lhes dá um extraordinário valor plástico.

Todos os elementos dos melhores filmes de Buster Keaton são subordinados a uma perfeição matemática e geométrica que deve ter encantado René Clair, e que lembram as obsessões e fantasias matemáticas de Edgar Allan Poe. As duas partes simétricas de *The General* (Keaton perseguindo e Keaton perseguido) e tudo que decorre disso é um exemplo desse êxito de proporções e de formas. Com a energia de um movimento perpétuo, o filme se desenvolve, atravessado pelo eixo único de uma via férrea. Na volta, todas as peripécias da ida se reproduzem, mas de forma diferente, virando o filme como uma medalha, tão surpreendentes quanto o outro lado da Lua, enquanto a profusão dos achados, das atitudes e das imagens admiráveis não enfraquece jamais.

Ousaria acrescentar que na harmonia material e poética dos filmes de Buster Keaton, na perspectiva de suas aventuras e na bravura insensata de seu personagem, eu escolho ver a imagem de uma hierarquia inferior, que recoloca em seus lugares os inúmeros gritos de humanismo doce e idealismo pálido, do qual o cinema não é avaro. Abstenho-me de invocar, a respeito de Keaton, João da Cruz, pois poderiam me acusar de achar que o cinema é um albergue espanhol. Mas nada pode me impedir de ficar confuso com a sabedoria natural, contagiosa e sem dúvida inconsciente de Buster Keaton, reduzindo a representação do mundo hostil e doloroso, sem o qual os palhaços não podem ficar, a um universo de adversidade fundamental, de necessidade pura; não mais (pois ela abre a porta para a eloquência suspeita), mas não menos (com tudo que ela desperta de sentimentos essenciais). Evitando as motivações pessoais, as determinações biográficas, as relações polêmicas com o mundo (desprezo teológico, agressão satírica, retraimento melancólico, crítica de costumes), Keaton evitou melhor que qualquer um as armadilhas da alegoria, da parábola ou do quase político, social e humanista. Já o Chaplin de *The Great Dictator* [*O Grande Ditador*, 1940], o Tati de *Mon Oncle...* Frente a frente com a necessidade, num corpo a corpo com os objetos, tão

profundamente humano quanto seus mais ilustres colegas de pantomima metafísica, e um pouco mais certo, Keaton nos mostra a vida segundo as coisas.

Não há dúvidas de que essa sabedoria incógnita, dissimulada sob os *cataplofts* e as peripécias cômicas, não é fruto de uma reflexão ética. Ela se explica certamente pelas condições da produção cinematográfica da época, que, pelas provas de certas aptidões e competências, e pela entrega pontual de certo número de construções cômicas, deixavam os criadores batalhar com as exigências de suas técnicas e de sua profissão.

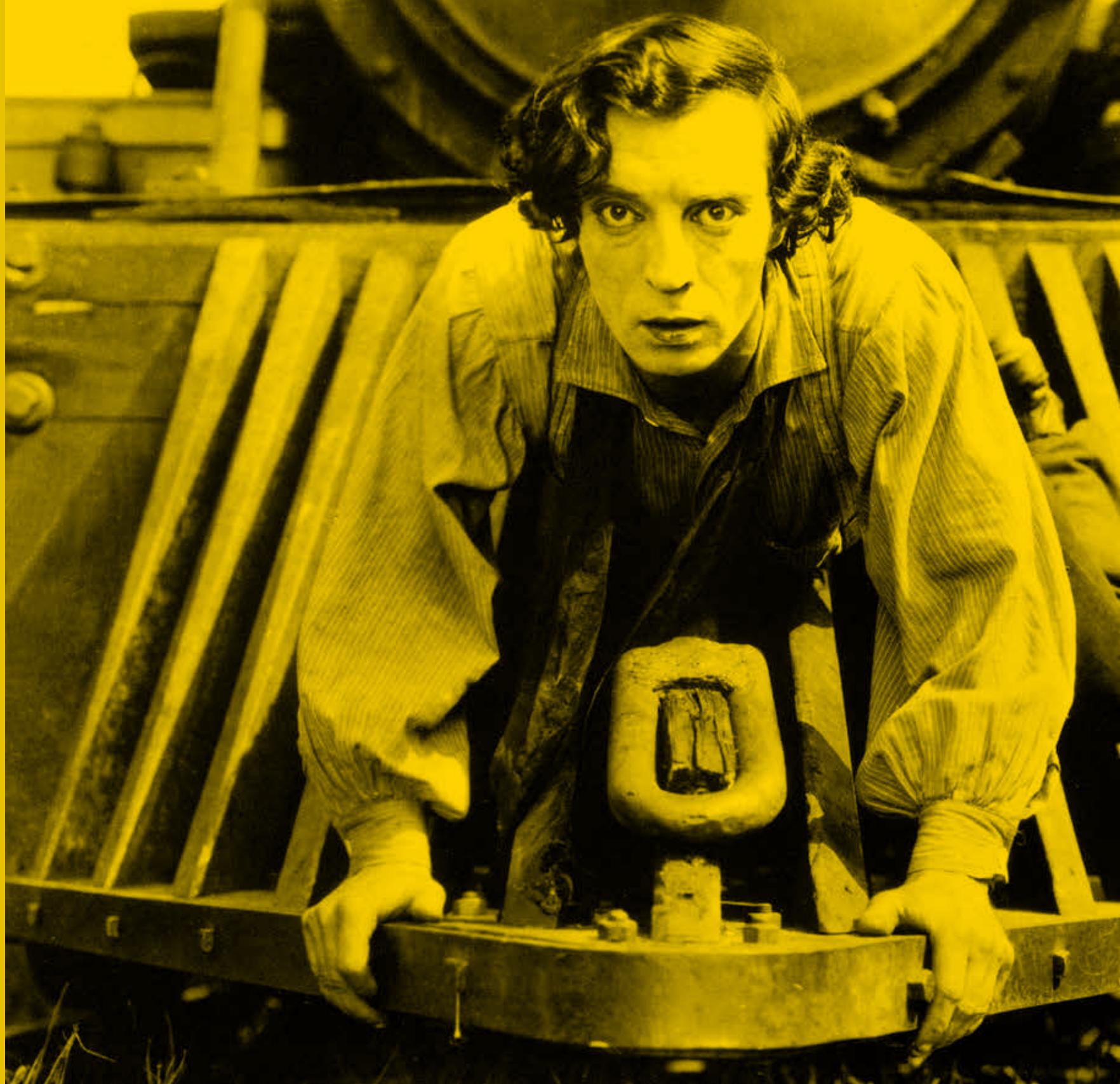
Hoje, a criação cinematográfica, arte incomodamente sentada na cadeira da indústria, sofre a pressão mundana da opinião, dos valores preconcebidos, dos supostos votos da clientela. À liberdade cheia de sanções dos primeiros dias, às estranhas corporações como as dos cômicos acrobatas burlescos, se substituiu uma comunidade de interesses, de iniciativas vagas e repercutidas que deve se contentar de animadores que construíram suas reputações no cabaré e no microsculco. Quando, por um fenômeno excepcional, um grande mímico como Tati reencontra seus plenos poderes, essa autonomia é tão inatual que ela se torna uma má conselheira solitária e se volta contra o sortudo, ao invés de ajudá-lo.

Se admitirmos que a comédia visual pantomímica morrerá com Tati, Buster Keaton deve ser louvado, para além de sua língua morta, como os maiores construtores de imagens e ações cujo exemplo nos é precioso. Os itinerários de seus personagens podem ser interrogados como os tetos de Orson Welles ou as relações entre objeto e horizonte de Eisenstein e de Murnau.

E se serve de consolo para Keaton, ele não deve se arrepende de ter sido tão rapidamente e duramente relegado ao inferno dos cineastas impossíveis. Sua obra suporta a prova do tempo de forma admirável. Enquanto tantos mímicos atuais, a pequenos golpes de mestre, rumam ao inferno dos palhaços que os condena a rir sozinhos eternamente.



**BIO
GRA
FIA**
+
**TRA
JETÓ
RIA**





BUSTER KEATON

CRONOLOGIA BIOGRÁFICA

JEAN-PIERRE COURSDON

Tradução: Diogo Cavour e Natalia Francis

1867

Nascimento de Joseph Hallie Keaton, ou Joe, pai de Buster, em Dogwalk, próximo à cidade de Terre Haute, no estado americano de Indiana. Família de moleiros.

1877

Nascimento de Myra Edith Cutler, mãe de Buster, na cidade de Modale, Iowa. Filha de Frank Cutler, um diretor de “*medicine shows*”, *show* de variedades itinerante em que artistas atraíam consumidores para os quais medicamentos podiam ser vendidos.

1893

Joe entra para o “*medicine show*” de Frank Cutler, como faz-tudo e vendedor.

1894

Casamento de Joe e Myra em Lincoln, Nebraska. Recém-casados, desenvolvem um número em dueto. Eles conhecem Harry e Bessie Houdini e, com eles, participam de várias turnês de “*medicine shows*” na região centro-oeste dos Estados Unidos.

1895

4 DE OUTUBRO: Nasce Joseph Frank Keaton, em Pickway, Kansas. Harry Houdini logo o apelidou de Buster. “Até onde eu sei, ninguém antes de mim tinha esse apelido. Até mesmo Buster Brown, o herói dos quadrinhos de R. F. Outcault, nasceu alguns anos depois de mim. Todos, incluindo minhas três esposas, sempre me chamaram de Buster” (Keaton, *My Wonderful World of Slapstick*, p. 20).

1897

Os Keatons e os Houdinis se tornam membros da Companhia de Concertos da Califórnia, do Dr. Hill.

1898

Buster começa a participar dos números de seus pais.

1899

Primeira apresentação de Keaton em Nova York, no Huber Museum, uma “galeria de fenômenos” da 14th Street, que também conta com um modesto *show* de variedades. A lei local proíbe o jovem Buster de aparecer no palco. Seus pais recebem dez dólares por semana e fazem seis apresentações por dia. Em novembro e dezembro, a família permanece várias semanas sem trabalho e sem dinheiro. Em meados de dezembro, Tony Pastor, diretor de um dos principais teatros de *vaudeville* de Nova York, contrata os Keatons por uma semana. Eles então vão para o Proctor’s Theatre, na 23rd Street. No Natal deste ano, Joe oferece à sua esposa um saxofone alto, que ela aprenderá a tocar em seu número, tornando-se “a primeira saxofonista mulher na América”.

1900

JANEIRO-FEVEREIRO: Turnê nos teatros Proctor de Albany, Boston e Hartford.

PRIMAVERA-VERÃO: Sem encontrar novos trabalhos de *vaudeville*, eles fazem o circuito de “*beer-gardens*” (cafés-*shows* populares) na região de Nova York. Joe prepara a temporada de outono, organizando uma série de apresentações (em Nova York, Wilmington, Toledo, Cincinnati, Chicago, St. Louis e Memphis).

OUTUBRO: Buster faz sua estreia oficial em um palco de *vaudeville* no Wonderland Theatre, em Wilmington, Delaware.

1901

Apresentações nos teatros Proctor (Albany, Montreal e Nova York). O diretor da rede consegue que Buster seja autorizado a participar da edição. Para tal, a equipe aumenta em dois anos a idade de Keaton, então com seis anos, e finge que seu trabalho será somente de ator, não de acrobata. Os críticos de Nova York aclamam Buster.

1903

Durante uma *performance* tempestuosa em New Haven, Joe Keaton usa Buster como um projétil para atingir os espectadores barulhentos.

1904

25 DE AGOSTO: Nascimento, em Nova York, de Harry Stanley Keaton (irmão de Buster). Mais uma vez, Harry Houdini encontra um apelido: Jingles.

1906

Myra Keaton, grávida de novo, temporariamente deixa de participar das apresentações. Joe e Buster participam de uma trupe teatral itinerante e fazem seu número entre os atos das peças representadas. Buster assume o papel principal em *Little Lord Fauntleroy* [*O Pequeno Lorde*] e atua em outro melodrama, *East Lynne* [Sem título em português]. O menino

detesta essa nova atividade. Posteriormente, ele terá grande prazer em introduzir paródias de cenas famosas do melodrama em seus números.

30 DE OUTUBRO: Nascimento de Louise Keaton em Lewiston, Maine.

1907

NOVEMBRO: Joe, Myra, Buster, Jingles e Louise aparecem juntos no palco de uma festa beneficente em Nova York. A *Gerry Society* (que era a responsável por defender as leis de trabalho infantil) leva Joe ao tribunal.

Os Keatons são banidos de todas as cenas artísticas do estado de Nova York até 4 de outubro de 1909 (dia do aniversário de Buster) e são obrigados a pagar uma multa de 300 dólares.

Joe compra uma casa de campo no Lago Muskegon, Michigan, onde Buster passará todos os verões até 1914. O local era uma colônia de artistas de *vaudeville*, onde eles montavam seus números na baixa temporada.

1908

Joe e Myra começam a usar Jingles, e até mesmo Louise, em seu número, que nos anos seguintes será renomeado como *The Five Keatons*.

1909

JULHO: Pela primeira e única vez em sua carreira, os Keatons se apresentam no exterior: eles entram em cartaz no Palace Theatre, de 12 a 18 de julho. O diretor da sala, Alfred Butt, reage negativamente à violência do número e, segundo Joe, tenta sabotá-lo de várias maneiras. Joe recusa outros compromissos na Inglaterra.

28 DE JULHO: Os Keatons embarcam de volta a Nova York.

OUTUBRO: Os Keatons são novamente autorizados a se apresentar em Nova York, onde começam uma nova temporada no

Victoria Theatre. Além de apresentar as habituais quedas, violências e acrobacias, Buster interpreta uma canção-monólogo: *Papai traz algo para casa todos os dias*. Segundo um crítico, é “o destaque da apresentação”.

1913

William Randolph Hearst convida os Keatons para estrelarem uma série inspirada na revista em quadrinhos *Bringing Up Father*. Joe recusa.

1915

Após conflitos entre Joe e Martin Beck no New York Palace, os Keatons são banidos de todos os cinemas da rede Keith Albee e só conseguem encontrar trabalhos em salas de segunda categoria.

1916

AGOSTO: Joseph Schenck acertou com Roscoe Arbuckle e cria para ele a Comique Film Corporation, que produzirá seus filmes com completa independência. O contrato garante a Arbuckle um salário de 1000 dólares *por dia* e 25 por cento dos lucros. (No ano anterior, Chaplin acertara com a Essanay a quantia de 1250 dólares por semana).

1917

FEVEREIRO: “Os três Keatons” se separam. Buster segue sozinho para Nova York, onde logo obtém um papel no *Show de Passagem*, produzido pelos irmãos Shubert no Winter Garden. Depois, Buster entra em contato com Roscoe Arbuckle e rescinde seu contrato para se juntar à trupe de Arbuckle no Colony Studios, 318 East, 48th Street. Neste período, Keaton conhece Natalie Talmadge, irmã de Norma e Constance, que trabalha como roteirista e assistente de Arbuckle.

ABRIL: Lançamento de *The Butcher Boy* [Com Culpa no Cartório].

MAIO: Lançamento de *A Reckless Romeo* [Sem título em português]. Breve aparição de Buster em um papel secundário.

JUNHO: Lançamento de *The Rough House* [A Casa do Senhor Sancho].

JULHO: A trupe se muda dos estúdios da 48th Street para outro endereço, na 174th Street, no Bronx.

AGOSTO: Lançamento de *His Wedding Night* [A Noite do Casamento].

SETEMBRO: A Comique Films deixa Nova York para se estabelecer na Califórnia. Buster compartilha um apartamento em Long Beach com Joe, Myra, Louise, Jingles e Natalie Talmadge (promovida a tesoureira e secretária da Comique Films).

OUTUBRO: Lançamento de *Coney Island* [Coney Island] (último filme realizado em Nova York).

NOVEMBRO: Lançamento de *A Country Hero* [Sem título em português] (primeiro filme californiano). O filme foi perdido.

1918

JANEIRO: Lançamento de *Out West* [Sem título em português].

MARÇO: Lançamento de *The Bell Boy* [Sem título em português].

MAIO: Lançamento de *Moonshine* [O Fiscal Finório].

JUNHO: Keaton é convocado para o serviço militar no 40º Regimento de Infantaria, durante a Primeira Guerra Mundial. Ele faz 15 dias de treinamento em um campo em San Diego. Seu regimento é enviado para a França, onde ele passa sete meses (em Amiens, depois perto de Bordeaux), sem participar de nenhum embate direto.

JULHO: Lançamento de *Good Night, Nurse!* [Sem título em português].

SETEMBRO: Lançamento de *The Cook* [Parodiando Salomé].

DEZEMBRO: Lançamento de *Love* [Sem título em português] (filmado pela Comique Films após a partida de Keaton).

1919

FEVEREIRO: Lançamento de *Camping Out* [Sem título em português] e de *The Pullman Porter* [O Pullman Porter] (Comique Films, sem Keaton).

MARÇO-ABRIL: Keaton é repatriado, mas passa várias semanas em um acampamento militar antes de ser desmobilizado. Ele recusa uma oferta de Jack Warner e outra de William Fox (ambos lhe oferecendo 1000 dólares por semana) e volta para o seu salário de 250 dólares por semana na Comique Films.

JUNHO: Lançamento de *A Desert Hero* [Sem título em português] (também sem Keaton).

SETEMBRO: Lançamento de *Back Stage* [Fazendo Carreira Torta] (primeiro filme sem Al St. John).

OUTUBRO: Lançamento de *The Hayseed* [Sem título em português].

OUTONO: Joseph Schenck propõe a Keaton criar a Buster Keaton Comedies e aluga para ele os antigos Estúdios Chaplin. Os filmes da nova empresa serão distribuídos pela Metro Pictures. Keaton receberá 1000 dólares por semana, mais 25 por cento dos lucros.

Buster aluga uma casa, onde ele passa a morar com sua família.

OUTUBRO-NOVEMBRO: Lançamento de *The Garage* [O Vendedor de Automóveis], último filme de Keaton com Arbuckle, que em seguida é contratado pela Paramount para ser a estrela de seus longas-metragens.

1920

JANEIRO: Keaton faz seu primeiro filme, *The High Sign* [Melhor que a Encomenda]. Ele não fica satisfeito com o resultado e se recusa a lançá-lo.

MARÇO-SETEMBRO: Keaton roda *The Saphead* [O Pesado], apenas como ator, para a Metro. Ao mesmo tempo, roda dois curtas-metragens (*One Week* [Uma Semana] e *Convict 13* [O Condenado Nº 13]).

SETEMBRO: Lançamento de *One Week*.

OUTUBRO: Lançamento de *The Saphead* e *Convict 13*.

SETEMBRO-OUTUBRO: Filmagem de *The Scarecrow* [O Espantalho].

DEZEMBRO: Lançamento de *The Scarecrow*.

Lançamento de *Neighbors* [Vizinhos Vigilantes].

Filmagem de *The Haunted House* [A Casa dos Fantasmagoras].

A capa da edição de Natal da *Motion Picture World* apresenta seis “novas estrelas”, incluindo Buster Keaton.

1921

JANEIRO: Filmagem de *Hard Luck* [Com Pouca Sorte].

FEVEREIRO: Lançamento de *The Haunted House*.

A revista *Variety* anuncia o noivado de Keaton e Natalie Talmadge. Eles não se viam desde o seu retorno do exército, uma vez que Natalie tinha voltado a morar em Nova York com sua família após a convocação de Buster.

FEVEREIRO-MARÇO: Filmagem de *The Goat* [Bode Expiatório] (codirigido por Mal St. Clair, no lugar de Eddie Cline).

MARÇO: Lançamento de *Hard Luck*.

ABRIL: No segundo dia de filmagem de *The Electric House* [A Casa Elétrica], Keaton quebra o tornozelo na escada rolante construída para o filme e fica imobilizado por vários meses.

Lançamento de *The High Sign*.

31 DE MAIO: Keaton se casa com Natalie Talmadge. A cerimônia é realizada em Bayside, Long Island, na propriedade de Joseph Schenck (a Sra. Schenck era Norma, irmã de Natalie). Constance, terceira irmã de Talmadge, é a dama de honra.

JUNHO: Buster e Natalie mudam-se para a Califórnia.

Ele retoma os trabalhos: filmagem de *The Playhouse* [O Faz-Tudo], que será distribuído, como todos os curtas-metragens a seguir, pela First National.

5 DE SETEMBRO: Durante uma festa dada por Roscoe Arbuckle em sua suíte no St. Francis Hotel, em São Francisco, onde ele se hospedou para passar o fim de semana prolongado do Dia do Trabalho, uma convidada se sente desconfortável. Embora examinada por dois médicos, ela não é hospitalizada, até que, vários dias depois, morre devido a uma perfuração na bexiga. Arbuckle é culpado pelo assassinato devido às acusações de um convidado, embora todas as outras testemunhas o contradigam. A acusação é posteriormente alterada para “homicídio culposo”.

Violenta campanha da imprensa contra Arbuckle e a falta de transparência de Hollywood. Keaton se oferece para testemunhar a favor de seu amigo. O advogado de Arbuckle consegue dissuadi-lo.

OUTUBRO: Lançamento de *The Playhouse*.

NOVEMBRO: Lançamento de *The Boat* [Um Grande Navegante] (primeiro filme produzido sob o nome da Comique Film Company Inc.). Filmagem de *The Paleface* [A Prova de Fogo].

NOVEMBRO-DEZEMBRO: Processo Arbuckle: dez dos membros do júri são a favor da absolvição, mas não conseguem convencer os outros dois. O presidente do júri declara: “O histórico da promotoria é um insulto à inteligência do júri; ele nos pede para substituir fatos por conjecturas”. Um segundo julgamento terá lugar em janeiro.

DEZEMBRO: Um grupo de membros influentes da indústria cinematográfica pede a Will H. Hays, Ministro dos Correios e proeminente político, para liderar uma associação cujo papel será o de regular e “limpar” o setor. Esta iniciativa é resultado direto do caso Arbuckle. Hays aceita o trabalho no mês seguinte.

1922

JANEIRO: Segundo julgamento de Arbuckle: o júri é novamente incapaz de pronunciar qualquer decisão por unanimidade.

Lançamento de *The Paleface*.

Filmagem de *Cops* [O Enrascado].

MARÇO: Lançamento de *Cops*.

Terceiro julgamento de Arbuckle.

Fundação da MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America).

13 DE ABRIL: Conclusão do processo de Arbuckle. Ele é absolvido. Os membros do júri fazem a seguinte declaração: "A absolvição não é suficiente para Roscoe Arbuckle. Consideramos que uma séria injustiça foi cometida contra ele... Não há a menor evidência para implicá-lo na ação criminal que nos foi apresentada... O que aconteceu no hotel foi um acidente. Arbuckle não é de forma alguma responsável... Esperamos que o povo americano confie no júri, que, depois de ouvir 31 dias de depoimento, decidiu que Roscoe Arbuckle é totalmente inocente e está escusado de qualquer repreensão".

18 DE ABRIL: Will H. Hays proíbe oficialmente a exploração dos filmes de Arbuckle e recomenda aos produtores que não usem seus serviços como ator.

ABRIL: Keaton compra uma mansão (o terceiro andar é ocupado por um salão de festas) e lá se instala com Natalie e o "clã Talmadge" (mãe de Natalie e duas irmãs, que não querem deixá-la durante a gravidez).

Filmagem de *My Wife's Relations* [*A Parentela da Esposa*].

MAIO: Filmagem de *The Frozen North* [*Na Terra dos Gelados*], ao ar livre, perto do Lago Tahoe.

JUNHO: Nascimento de Joseph Talmadge Keaton.

Filmagem de *Daydreams* [*Sonho e Realidade*].

JULHO: Lançamento de *The Blacksmith* [*Ferraduras Modernas*].

AGOSTO: Keaton reassume o projeto de *The Electric House*. Um cenário inteiramente novo para a casa (mecanizado por Fred Gabourie) é utilizado.

Lançamento de *The Frozen North*, produzido, assim como os títulos seguintes, pela Buster Keaton Productions Inc.

SETEMBRO: Lançamento de *Daydreams* (primeiro e único filme de três rolos de Keaton).

OUTUBRO: Lançamento de *The Electric House*.

OUTUBRO-NOVEMBRO: Filmagem de *The Balloonatic* [*O Aeronauta*].

Durante as filmagens de *The Love Nest* [*No Alto-Mar*], décimo primeiro dos 12 filmes do contrato entre Keaton e a First National, o presidente da F. N. informa a Joseph Schenck que o contrato de distribuição dos filmes de Keaton não será renovado. Keaton se recusa, então, a realizar o décimo segundo filme.

DEZEMBRO: Hays suspende a proibição de Arbuckle, o que resulta em protestos violentos por parte da imprensa e de muitas associações.

1923

JANEIRO: Lançamento de *The Balloonatic*.

MARÇO: Estreia de *The Love Nest*, o último curta-metragem de Keaton, que passa a se interessar por longas-metragens.

Deste momento em diante (até *Battling Butler* [*Boxe por Amor*]), seus filmes seguiram sendo produzidos por Joseph Schenck, mas distribuídos pela Metro Pictures (que se torna Metro-Goldwyn-Mayer em 1924). O salário de Keaton vai de 1000 a 2000 dólares por semana; ele continua recebendo 25 por cento dos lucros.

MAIO-JULHO: Filmagem de *Three Ages* [*A Antiga e a Moderna*].

AGOSTO: *Our Hospitality* [*Nossa Hospitalidade*] é filmado ao ar livre, nas margens do rio Truckee, em Sierra Nevada. Natalie contracena com Buster pela primeira e última vez.

SETEMBRO: Lançamento de *Three Ages*.

OUTUBRO: Morte de Joe Roberts, parceiro de Keaton desde *One Week*.

1924

JANEIRO: Keaton começa a rodar *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*].

FEVEREIRO: Nascimento do segundo filho de Keaton, Robert.

ABRIL: Lançamento de *Sherlock Jr.*

MAIO-JULHO: Filmagem de *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*].

OUTUBRO: Lançamento de *The Navigator*. Em 12 de outubro, o filme bateu recorde de público em um único dia no Capitólio estadual de Nova York.

NOVEMBRO: Filmagem de *Seven Chances* [*Os Sete Amores*].

1925

MARÇO: Estreia de *Seven Chances* (com um prólogo em cores). Keaton participa do lançamento mundial no dia 15 de março no Capitólio, em Nova York.

A imprensa anuncia que Keaton encomendou um roteiro, *The Skyscraper* [Sem título em português], a Robert E. Sherwood, um conhecido crítico de teatro e cinema. O projeto será, depois, abandonado.

ABRIL: Joseph Schenck compra os direitos da comédia musical *Mr. Battling Butler* [Sem título em português], da qual Jack Buchanan foi a estrela na Broadway.

Keaton construiu uma suntuosa mansão (a “Villa Italiana”) em Beverly Hills: sete quartos (dois para os empregados) e um apartamento de três quartos para o jardineiro e sua esposa. A terra ocupou um hectare e meio. Custo de construção (de acordo com Keaton): 200 mil dólares.

VERÃO: Filmagem de *Go West* [*O Vaqueiro*], ao ar livre, no Arizona. Este é o primeiro longa-metragem de Keaton filmado sem a equipe de roteiristas Bruckman-Mitchell-Havez.

NOVEMBRO: Lançamento de *Go West*.

1926

Joseph Schenck, sócio de Chaplin, Pickford e Fairbanks na United Artists desde 1924, torna-se presidente da empresa. Os filmes de Keaton serão agora distribuídos pela United Artists.

JUNHO-AGOSTO: Filmagem de *The General* [*A General*] ao ar livre, em Oregon. A produção será o mais caro dos trabalhos de Keaton (415 mil dólares, quase o dobro do custo médio de seus filmes anteriores).

SETEMBRO: Lançamento de *Battling Butler*. Este é o maior sucesso comercial de Keaton até o momento. Entre seus filmes mudos, apenas as receitas de *The Cameraman* [*O Homem das Novidades*] serão superiores.

DEZEMBRO: Lançamento de *The General* em Los Angeles, em uma versão ligeiramente mais longa do que a que será lançada em Nova York, em fevereiro de 1927, e que, em seguida, será distribuída.

1927

FEVEREIRO: Lançamento de *The General* em Nova York.

O filme é um fiasco quase completo junto à crítica (*New York Times*: “Significativamente pior do que os filmes anteriores de Keaton...”; *Herald Tribune*: “Longo, chato e o menos engraçado de todos os filmes de Keaton”; *Daily Telegraph*: “Uma reprise pretensiosa de qualquer filme burlesco do tempo dos curtas de dois rolos”. Mesmo Robert Sherwood (da *Life*), admirador de Keaton desde o seu começo, vê o filme como um fiasco e lamenta seu “mau gosto”.

Comercialmente, *The General* fora, segundo Dardis, “um total desastre financeiro”. É possível, no entanto, que o filme tenha coberto os seus custos graças ao mercado europeu, mas essas receitas não estão disponíveis nos arquivos da United Artists.

MARÇO-MAIO: Filmagem de *College* [*Amores de Estudante*].

JULHO-SETEMBRO: Filmagem de *Steamboat Bill, Jr.* [*Marinheiro de Encomenda*] ao ar livre, perto de Sacramento.

SETEMBRO: Lançamento de *College*, cujo sucesso comercial é medíocre.

OUTUBRO: Na sequência de um artigo de jornal com dados errados, Joseph Schenck informa à imprensa a quantidade exata do seguro de vida subscrito pela United Artists para cada uma das suas principais estrelas: Keaton é segurado por 700 mil dólares, Chaplin e Constance Talmadge por um milhão, Norma Talmadge (esposa de Schenck) por 1.5 milhão.

Schenck decide abandonar a produção independente para se dedicar exclusivamente à administração da United Artists. Ele aconselha Keaton a assinar um contrato com a MGM.

1928

JANEIRO: Keaton assina um contrato de dois anos com a MGM. Ele receberá 3000 dólares por semana (salário muito alto para a época) e bônus regulares, mas perderá sua independência. 25 por cento dos lucros dos filmes filmados sob este contrato (pelo menos dois por ano) serão pagos à Buster Keaton Productions (da qual o próprio Keaton não era acionista).

MAIO: Lançamento de *Steamboat Bill, Jr.* As receitas serão as mais baixas de todos os filmes do Keaton.

MAIO-JUNHO: Filmagem de *The Cameraman*, primeiro filme da MGM e primeiro ao ar livre em Nova York.

SETEMBRO: Lançamento de *The Cameraman*. Este será o maior sucesso comercial da carreira muda de Keaton.

NOVEMBRO-DEZEMBRO: Filmagem de *Spite Marriage* [*O Noivo Caradura*], o último filme mudo de Keaton. Início de um caso entre Keaton e sua parceira nesse filme, Dorothy Sebastian.

1929

ABRIL: Lançamento de *Spite Marriage* (com acompanhamento musical sincronizado).

NOVEMBRO: Lançamento do *The Hollywood Review of 1929* [*Follies de 1929*], o primeiro filme falado de Keaton. Ele faz um número com uma dança burlesca e, no final, canta *Singin' in the Rain*, em Technicolor.

NOVEMBRO-DEZEMBRO: Gravação de *Free and Easy* [*O Jeca de Hollywood*] (título temporário: *On The Set*, que também será o título comercial na Inglaterra). Keaton também faz uma versão francesa, *Le Metteur en Scène*, e uma versão em espanhol, *Estrellitas*.

1930

MARÇO: Lançamento de *Free and Easy*.

MAIO: Gravações de *Doughboys* [*Ordinário, Marche!*] (títulos provisórios: *War Babies*, *Forward March*).

JULHO: A MGM renova o contrato de Keaton por dois anos.

AGOSTO: Lançamento de *Doughboys*, sob seu título definitivo. O filme trará mais de 800 mil dólares para um orçamento de produção de apenas 141 mil.

Durante o verão, ocorrem as preparações de um novo filme de Keaton: *Man O'War* [Sem título em português]. O projeto será abandonado em pré-produção, por razões desconhecidas.

OUTUBRO-DEZEMBRO: Viagem à Europa de Keaton e Natalie, acompanhados por Norma Talmadge e Gilbert Roland.

DEZEMBRO: Filmagem de *Parlor, Bedroom and Bath* [*Romeu de Pijama*].

1931

FEVEREIRO: Após um incidente entre Keaton e seus produtores, a imprensa corporativa anuncia que a MGM planeja lançar *Parlor, Bedroom and Bath* sem mencionar Keaton na propaganda. Essa ameaça não será levada a cabo.

17 DE FEVEREIRO: o *Motion Picture Herald* exibe a manchete: "Keaton terminou seu contrato com a Metro?"

28 DE FEVEREIRO: Lançamento de *Parlor, Bedroom And Bath*.

MAIO: Keaton, relutantemente, concorda em rodar *Sidewalks of New York* [*Ruas de Nova York*], de cujo roteiro ele não gosta. Será seu único filme da MGM não dirigido por Edward

Sedgwick. Jules White e Zion Myers codirigem as atuações. “Foi um desastre tão grande, um troço tão incrível, que me trouxeram Sedgwick de volta” (Keaton, citado por Blesh). No entanto, as críticas da época foram muito boas em geral, e o filme registrou 855 mil dólares, para um orçamento de produção de 276 mil dólares.

SETEMBRO: Lançamento de *Sidewalks of New York*.

DEZEMBRO: Filmagem de *The Passionate Plumber* [*Salve-se Quem Puder*], primeiro de três filmes de Keaton estrelados por Jimmy Durante.

1932

MARÇO-ABRIL: Após uma discussão com o marido, Natalie vai morar com a irmã. Poucos dias depois, ela acusa publicamente Keaton de querer “sequestrar” seus dois filhos: Keaton planejava levá-los a uma viagem ao México, contra os desejos de Natalie. Keaton desiste de seu plano e dá uma entrevista coletiva em que pede desculpas e pede a Natalie que retorne ao lar conjugal. Reconciliação provisória.

Durante este período (28 de março a 14 de abril), Keaton não aparece no estúdio. Louis B. Mayer suspende seu salário nestas duas semanas de ausência.

MAIO-JUNHO: Filmagem de *Speak Easily* [*Pernas de Perfil*], interrompida várias vezes pelas ausências de Keaton. Seus excessos com bebida são cada vez mais frequentes.

Em junho, uma nova saída de casa de Natalie, que pede divórcio no mês seguinte por “abuso psicológico”.

AGOSTO: O divórcio é pronunciado. “O advogado de Natalie pediu e conseguiu tudo o que eu possuía: nossa casa de 300 mil dólares, dois de nossos três carros, cerca de 30 mil dólares em imóveis, os 12 mil dólares que eu tinha em minha conta no banco, honorários advocatícios, babá e uma pensão mensal de 300 dólares para sua manutenção, além de 80 mil dólares em apólices de meu seguro de vida”. (Buster Keaton, *My Wonderful World of Slapstick*, p. 230).

Tom Dardis (autor de *Keaton, The Man Who Wouldn't Lie Down*) acredita que essa declaração pinta Natalie como um “monstro voraz” e traz, em sua defesa, documentos comprovativos, com destaque para os seguintes pontos: Natalie não pediu nenhuma pensão alimentícia para si mesma; Keaton manteve os 12 mil em dinheiro; não há menção à casa no decreto de divórcio, o que sugere que a escritura de propriedade foi estabelecida em nome de Natalie no momento da aquisição (ela então cuidou de todas as finanças do casal e até recebeu diretamente em sua conta pessoal o salário de seu marido). Finalmente, Keaton deixou muitas dívidas e impostos não pagos, que a venda da Villa Italiana (com prejuízo) serviu em parte para pagar. Por outro lado, a educação dos dois filhos ficou aos cuidados da família Talmadge.

Dardis também observa que o divórcio foi concedido na ausência de qualquer contestação de Keaton, que “negligenciou todos os aspectos do processo”.

Pouco depois de seu divórcio, Keaton compra um extraordinário *motorhome* de oito metros de comprimento, constituído de dois motores em um chassi de ônibus, com dois andares e contendo: uma sala de estar, dois quartos, uma sala de jantar e uma cozinha. Keaton viverá nesse “iate terrestre” por um ano.

OUTUBRO: Novo contrato de dois anos com a MGM. O salário de Keaton permanece o mesmo (3000 por semana), mas 600 dólares por semana serão retidos pelo estúdio, até que os 33 mil dólares (o custo das ausências de Keaton durante as filmagens de *Speak Easily*) sejam pagos.

DEZEMBRO: Filmagem de *What! No Beer?* [*Entre Secos e Molhados*].

1933

JANEIRO: As gravações de *What! No Beer?* passam por interrupções e atrasos devido à ausência prolongada de Keaton. Ele passa o início do mês no México com Mae Scribbens, a enfermeira encarregada de tomar conta dele, com quem ele se casa

na Califórnia, no dia 8. Posteriormente, Keaton afirmará com frequência ter se esquecido de todas as circunstâncias desse casamento.

Um documento preparado pelo setor jurídico da MGM, datado do dia 19, indica que Mayer já havia tomado sua decisão de demitir Keaton.

Fim das filmagens de *What! No Beer?*, no dia 28.

FEVEREIRO: No dia 2, quatro dias depois do fim das filmagens de *What! No Beer?* e a apenas alguns dias do início de suas próximas filmagens (*Buddies* [Sem título em português], com Jackie Cooper e, novamente, Jimmy Durante), dois funcionários de Mayer entregam a Keaton, em mãos, sua carta de demissão, redigida assim: “Esteja informado pela presente carta que, por razão válida e suficiente, o seu contrato de 5 de outubro de 1932 está encerrado. Atenciosamente, Louis B. Mayer, Vice-Presidente.”

(Nota: os documentos citados acima, achados por Tom Dardis nos arquivos da MGM, tornam mais do que suspeita a versão dada por Keaton (e repetida por Blesh) de sua demissão. Segundo Keaton, ele teria sido convocado ao estúdio por Mayer em um sábado, para participar de uma filmagem para “visitantes importantes”. Keaton teria recusado, por ter prometido assistir a um jogo de futebol universitário e ser o “mascote” de uma das equipes. No dia seguinte, Mayer o demitiu. É pouco provável que Keaton tenha inventado completamente essa anedota, mas é igualmente improvável que tenha sido somente essa sua recusa do dia anterior o real motivo que desencadeou a decisão de Mayer. O alcoolismo devastador de Keaton, suas ausências frequentes, sua “escapada mexicana” e seu casamento impulsivo (que gerou repercussão desastrosa) foram, sem dúvida, aos olhos de Mayer, as tais razões “válidas e suficientes”).

Lançamento de *What! No Beer?*, uma semana após a demissão de Keaton. O filme é, como de costume, um sucesso comercial.

Algum tempo depois, Irving Thalberg faria chegar a Keaton, por intermédio de Sedgwick, a notícia de que ele tinha a intenção

de produzir uma paródia de *Grand Hotel* [*Grande Hotel*], algo que Keaton lhe havia proposto durante as gravações de *What! No Beer?*. O desentendimento com Mayer, segundo Thalberg, poderia ser apaziguado. Keaton teria recusado essa proposta. Toda essa história, da qual não há confirmação oficial, foi narrada por Keaton em *My Wonderful World of Slapstick* e recontada por Blesh. Dardis duvida de sua veracidade, e assinala que Thalberg estava na Europa de fevereiro até o fim do verão de 1933.

PRIMAVERA: Keaton passa nove semanas na Flórida, onde se volta para uma produção independente dirigida por Marshall Neilan. Por conta de diversas dificuldades materiais, o filme nunca será concluído, mas Keaton recebe seu salário de 3000 dólares por semana durante toda a duração das filmagens.

JUNHO: Morte de Roscoe Arbuckle.

OUTONO: Keaton assina um contrato com Earle Hammons para rodar a série de curtas da Educational Pictures. Ele recebe 5000 dólares por cada filme.

1934

No início do ano, o produtor Seymour Nebenzal (Nero Filmes) propõe a Keaton que ele seja a estrela de um filme francês, *Le Roi des Champs-Élysées* [Sem título em português], por um cachê de 15 mil dólares.

MARÇO: Lançamento do primeiro curta para a Educational, *The Gold Ghost* [*A Cidade Deserta*].

MAIO: Lançamento do segundo curta da Educational, *Allez Oop* [*Relojoeiro Amoroso*], no qual Dorothy Sebastian é a estrela feminina.

JUNHO: Keaton e Mae chegam à Europa da forma mais econômica possível: a bordo de um navio de carga que os leva de Los Angeles à Escócia pelo canal do Panamá.

AGOSTO: Filmagem de *Le Roi des Champs-Élysées* nos estúdios de Saint-Maurice. Durante as gravações, Keaton aceita

o convite para estrelar um filme inglês, *The Invader*, para a British and Continental Film Corporation.

OUTONO: Filmagem em Londres de *The Invader* [*Fanfarronadas*] (na França, *Un Baiser S.V.P.*; nos Estados Unidos, *An Old Spanish Custom*). O orçamento foi insuficiente e o filme, concluído, não dura mais de uma hora. Ele foi mediocrementemente distribuído, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.

NOVEMBRO-DEZEMBRO: Keaton retorna aos Estados Unidos. Em dezembro, ele retoma a série de curtas da Educational e roda mais dois títulos, *Palooka from Paducah* [*O Campeão de Paducah*] (no qual ele coloca seus pais e sua irmã para atuarem) e *One Run Elmer* [*O Esportista*]. Eles serão distribuídos em janeiro e fevereiro.

1935

Ao longo do ano, Keaton roda seis outros curtas da Educational, um dos quais (*The Timid Young Man* [Sem título em português]) é dirigido por Mack Sennett.

JULHO: Mae pede divórcio.

OUTUBRO: Em decorrência de uma nova crise aguda de alcoolismo, Keaton é hospitalizado durante 12 dias (ele completou pelo menos dez diárias em clínicas privadas entre 1933 e 1934). Em seu livro, Keaton declara que, depois dessa última reabilitação, parou de beber por cinco anos.

NOVEMBRO-DEZEMBRO: Filmagens dos dois últimos curtas da Educational do ano: *Three on a Limb* [Sem título em português] e *Grand Slam Opera* [Sem título em português] (Keaton é corroteirista, junto com Charles Lamont, deste último título).

1936

Keaton roda seis novos títulos da série da Educational, dos quais quatro são distribuídos ao longo deste ano. Graças a seu agente e amigo Leo Morrison, ele obtém um papel em um curta-metragem cômico da MGM, *La Fiesta de Santa Barbara* [Sem título em português].

OUTUBRO: O divórcio de Keaton e Mae é oficializado.

OUTONO: Natalie coloca Keaton na justiça por falta de pagamento da pensão de seus filhos.

1937

JANEIRO-MARÇO: Lançamento dos três últimos curtas da Educational (*Jail Bird* [Sem título em português], *Ditto* [Sem título em português], *Love Nest on Wheels* [Sem título em português]). A Educational para de produzir.

JUNHO: Keaton consegue um vínculo com a MGM como diretor de curtas-metragens, consultor e comediante (*gagman*), com salário de 200 dólares por semana. Anonimamente, ele criará *gags* para *Fast Company* [Sem título em português] (1938), *Too Hot to Handle* [*Sob o Céu dos Trópicos*] (1938), *At the Circus* [*Os Irmãos Marx no Circo*] (1939) e, mais tarde, *I Do It* [Sem título em português] (1943), *remake* de *Spite Marriage*.

1938

FEVEREIRO-SETEMBRO: Lançamento de três curtas-metragens da MGM dirigidos por Keaton (*Life in Sometown, U.S.A.* [Sem título em português]; *Streamlined Swing* [*Swing Aerodinâmico*]; *Hollywood Handicap* [Sem título em português]).

SETEMBRO: Keaton é contratado pela 20th Century-Fox como codiretor e comediante (*gagman*) de duas comédias de série B: *The Jones Family in Hollywood* [Sem título em português] e *The Jones Family in Quick Millions* [Sem título em português]. Ele recebe 300 dólares por semana.

1939

Keaton começa a rodar uma série de curtas-metragens cômicos para a Columbia. Ele recebe 2500 dólares por cada filme. Os dois primeiros títulos saem em junho e agosto. Keaton desempenha o papel dele mesmo em *Hollywood Cavalcade* [*Hollywood em Desfile*] (FOX).

1940

Lançamento de quatro novos curtas da Columbia (*Pardon my Berth Marks* [Noturno do Reno], *The Taming of the Snood* [Criada do Barulho], *The Spook Speaks* [O Fantasma Fala], *His Ex Marks the Spot* [Minhas Duas Mulheres]) em janeiro, março, junho e setembro.

MAIO: Keaton se casa com Eleanor Norris. Ela tem, então, 21 anos. Ele pega dois pequenos papéis com a RKO em *The Villain Still Pursued Her* [O Vilão Ainda a Perseguiu] e *Li'l Abner* [Ferdinando].

1941

Lançamento dos três últimos curtas da Columbia (*So You Won't Squawk* [O Passeio Inesperado], *General Nuisance* [O Amor É Coisa Rara], *She's Oil Mine* [Um Duelo entre Galãs]), em fevereiro, setembro e novembro.

VERÃO: Turnê de uma peça intitulada *The Gorilla* [Sem título em português], na qual Keaton é a estrela.

1942

Buster e sua esposa vão morar com Myra Keaton.

Keaton colabora nos *sketches* de W. C. Fields para *Tales of Manhattan* [Seis Destinos] (seus *sketches* acabaram sendo cortados durante a montagem, mas estão conservados).

1943

Breve aparição de Keaton no segundo *sketch* de *Forever and a Day* [Para Sempre e um Dia] (ele faz o papel de um bombeiro, com Sir Cedric Hardwicke como parceiro).

1944

Papel em *San Diego I Love You* [De Todo o Coração] (Keaton não aparece em mais do que uma cena, no papel de um motorista de ônibus. Ele é creditado em quinto lugar, como figurante).

1945

Pequenos papéis em *That's the Spirit* [Um Farrista do Além] e *That Night With You* [Aquela Noite...].

1946

JANEIRO: Morte de Joe Keaton.

Keaton é a estrela de uma comédia mexicana, *El Moderno Barba Azul* [O Moderno Barba Azul].

VERÃO: Turnê com a peça *Three Men on a Horse* [Sem título em português].

Keaton escreve, em colaboração com Lew Lipton, uma peça sobre os jogadores de Las Vegas, intitulada *Lambs Will Gamble* [Sem título em português]. A tentativa de produção dessa obra não terá sucesso.

1947

Vínculo de quatro semanas com o circo Médrano.

1948

Keaton participa de programas em canais locais de televisão da Califórnia.

1949

Papel em *The Lovable Cheat* [Sem título em português] (adaptação da peça *Le Faiseur*, de Balzac), *In the Good Old Summertime* [A Noiva Desconhecida] (remake de *The Shop Around the Corner* [A Loja da Esquina], de Lubitsch) e *You're My Everything* [Três Estrelas e um Coração] (uma evocação à Hollywood dos anos 20 e 30).

Televisão: *The Buster Keaton Show*, transmissão semanal (30 minutos) do canal de Los Angeles KTTV. Primeira transmissão em 28 de dezembro. Clyde Bruckman e Harry Goodwin colaboram na série, que durará seis meses. Keaton recebe 1000 dólares por cada transmissão.

1950

Aparição de Keaton, desempenhando papel dele mesmo, ao lado de H. B. Warner e Anna Q. Nilson na cena da partida de *bridge* de *Sunset Boulevard* [*Crepúsculo dos Deuses*].

Nova temporada no Médrano. Com Eleanor, Keaton faz um *sketch* inspirado na cena de *Spite Marriage* em que ele tentava deitar a sua parceira na cama. Durante seu tempo com o Médrano, Keaton participa de um curta-metragem dirigido por Pierre Blondy, *Un Duel à Mort* [Sem título em português].

MGM produz um *remake* de *The Cameraman: Watch the Birdie* [Sem título em português], com Red Skelton.

1951

Keaton é, mais uma vez, estrela do espetáculo Médrano. Ele faz turnê na Inglaterra e na Escócia.

1952

OUTUBRO: Estreia de *Limelight* [*Luzes da Ribalta*], em Londres. No filme, Keaton é colega de cena de Chaplin no *sketch* com os dois músicos.

Turnê de quatro meses na Itália.

1954

JANEIRO: Keaton continua a trabalhar com o Médrano.

Televisão: papel em *The Awakening* [Sem título em português] (adaptação de *Manteau* [*O Capote*], de Gogol) e *The Man Who Came to Dinner* [*O Satã Janta Conosco*], adaptação de uma hora da célebre peça de Moss Hart e George S. Kaufman, com um elenco "só de estrelas", entre elas Monty Wooley, que desempenhou o papel principal.

1955

Televisão: *The Sunset Partner* [Sem título em português]; papel semiautobiográfico.

DEZEMBRO: Keaton, que voltou a beber há alguns anos, é internado no Wadsworth Veteran's Memorial Hospital, em Los Angeles.

1956

Televisão: Keaton interpreta uma paródia de *Limelight* com Martha Raye (*The Martha Raye Show*) e ganha um papel em *The Lord Don't Play Favorites* [Sem título em português].

A Paramount compra os direitos da biografia de Keaton por 50 mil dólares. Keaton trabalha como conselheiro técnico no filme *The Buster Keaton Story* [*O Palhaço que Não Ri*].

Keaton compra uma casa em Woodland Hills, no vale de São Fernando, a 25 quilômetros de Hollywood (as cenas da terra de ninguém, de *Doughboys*, foram gravadas nesse seu terreno, então deserto).

1957

Turnê teatral com *Merton of the Movies* [Sem título em português].

MAIO: Lançamento de *The Buster Keaton Story*.

1958

JUNHO: Keaton desempenha papel dramático em um trabalho para a televisão, *The Innocent Sleep* [Sem título em português] (CBS, série *Playhouse 90*): traumatizado por uma acusação de assassinato, o personagem perde a fala durante seu julgamento.

AGOSTO: A revista *Cahiers du Cinéma* dedica um importante dossiê a Keaton.

DEZEMBRO: Keaton interpreta o Papai Noel em um especial comemorativo, *A Very Merry Christmas* [Sem título em português], transmitido na noite de Natal pela ABC.

1959

Keaton recebe um Oscar especial pela sua contribuição à arte cinematográfica.

1960

Publicação de *My Wonderful World of Slapstick* [Sem título em português], “autobiografia” de Keaton redigida por Charles Samuels a partir de entrevistas com o comediante.

Turnê teatral com *Once Upon a Mattress* [Sem título em português].

1962

Retrospectiva com a presença de Keaton na Cinemateca Francesa. Ele recebe uma ovação de 20 minutos.

Reedição europeia de *The General*, primeiro em Alemão e, em seguida, em Francês.

1963

Keaton roda no Canadá um longa-metragem (*Ten Girls Ago* [Sem título em português]) que permanecerá inconcluso por falta de verbas.

ABRIL: O *Today Show* (NBC) da sexta-feira, dia 26, é dedicado a Keaton e conta com sua participação.

JULHO-OUTUBRO: Keaton faz uma turnê em diversas feiras estaduais.

Retrospectiva de Keaton no Festival de Veneza.

1964

JUNHO: No programa *Hollywood Palace* (ABC), Keaton interpreta uma versão cômica de Cleópatra, com Gloria Swanson.

JULHO: Gravações de *Film* [Sem título em português], com roteiro de Samuel Beckett e direção de Alan Schneider (em Nova York).

SETEMBRO-OUTUBRO: Gravações, no Canadá, de *The Railrodder* [Sem título em português], pelo National Film Board. Ao mesmo tempo, o NFB produz *Buster Keaton Rides Again* [*Buster Keaton Ataca Novamente*], filme-reportagem de uma hora sobre as gravações de *The Railrodder*.

Keaton desempenha o primeiro de uma série de pequenos papéis nos “filmes de praia” produzidos pela American International.

Lançamento, na França, de livros dedicados a Keaton, de Marcel Oms e de J. P. Lebel. Em setembro, Keaton vai a Veneza para a estreia de *Film*. Ele participa de um filme italiano e, depois, pega um papel pequeno em *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* [*Um Escravo das Arábias em Roma*], que será seu último longa.

1965

Lançamento de três filmes da American International nos quais Keaton desempenha pequenos papéis.

OUTUBRO: Gravações, no Canadá, do curta-metragem *The Scribe* [Sem título em português].

1966

1º DE FEVEREIRO: Buster Keaton morre em decorrência de um câncer no pulmão.

Publicação de *Keaton*, biografia de B. K. escrita por Rudi Blesh.

1968

Retrospectiva Keaton no National Film Theatre de Londres.
Relançamento comercial na França de *The Navigator* e de *The Cameraman*.

1969

Lançamento de *Buster Keaton*, de David Robinson.
Relançamento comercial, na França, de *Seven Chances*.
Falecimento de Natalie Talmadge.

1970

Novo lançamento comercial, na França, de *Steamboat Bill, Jr.*
Primeira apresentação comercial em Nova York de um festival dedicado à produção muda de Buster Keaton (10 longas e 21 curtas).



ENTREVISTAS COM BUSTER KEATON

Tradução: Ruy Gardnier

SOBRE A INFÂNCIA NO VAUDEVILLE

O pai da minha mãe, de nome Cutler, tinha um espetáculo ambulante para vender remédios,¹ e minha mãe participava do espetáculo. Ela era instrumentista, tocava piano, contrabaixo e corneta, desde que ela tinha 12 de idade. E, quando ela cresceu, interpretava o papel de solteirona nos espetáculos. Ela era capaz de atuar em qualquer coisa, de *Rags to Riches* [Sem título em português, 1922] a *Way Down East* [*Horizonte Sombrio*, 1920].²

Meu pai veio de uma família de Indiana que vivia na periferia de Terre Haute, numa cidade chamada Dog Walk. Ele ouviu falar da Corrida do Ouro na Califórnia, então começou a pegar carona em vagões de carga de trem até chegar lá. Não deu sorte. Voltou para casa.

Naquela época, Oklahoma começou a fazer as ocupações das terras dos Cherokees, então ele foi lá tentar a sorte e conseguiu 160 acres perto da cidade de Perry. Ele ficou muito amigo do sujeito que estava ao seu lado na fila. Esse homem era Will Rogers. Dois anos depois, fizeram as ocupações em

¹ Em inglês, *medicine show*: tipo de espetáculo com esquetes e música para chamar a atenção do público e vender-lhe bálsamos, elixires e soluções mágicas para enfermidades [N. T].

² *Rags to Riches*, dirigido por Wallace Worsley. *Way Down East*, de D. W. Griffith. Keaton se refere à capacidade da mãe de ir do estilo mais direto ao mais sofisticado [N. T].



Oklahoma mesmo, e ele voltou para lá – outra ocupação de terras. Dessa vez ele tentou a sorte em Perry e conseguiu dois lotes municipais. Na primeira ocupação de terras, a do terreno dos Cherokees, ele saiu de casa com oito dólares e, na fronteira, antes de entrar no terreno, ele gastou um dólar em *bacon* e feijão e sete dólares em munição, porque era preciso ficar acordado noite e dia para proteger seu terreno. Se você tentasse dar uma cochilada, eles davam uma paulada na sua cabeça, tiravam o seu nome do registro e colocavam os deles. Era a época dos “pioneiros”.

Ele estabeleceu sua segunda demarcação de terras na ocupação de Oklahoma, e estava na fila para liberar seu terreno quando o espetáculo ambulante de Cutler apareceu. Ele foi assistir ao espetáculo e se apaixonou pela *soubrette*,³ que tinha na época 17 anos. Assim que ele conseguiu a propriedade do terreno, entrou para a trupe como contrarregra e foi galgando posições até atuar em pequenos papéis aqui e acolá. Foi uma coisa natural para ele. Ele era um dançarino nato, um grande par de pernas para ações excêntricas e chutes altos, e era também um palhaço nato. Depois que ele completou seis meses com o espetáculo, ele e minha mãe se casaram. Eu nasci num dia de apresentação única numa cidadezinha do Kansas chamada Pickway. Eles deixaram minha mãe lá por duas semanas, e depois ela voltou para a estrada comigo. Só que eu nunca vi aquele espetáculo. Nesse período, meu pai tinha deixado o espetáculo do pai dela, então o espetáculo no qual eu nasci chamava-se *Harry Houdini and Keaton Medicine Show Company*. Era o grande Harry Houdini, o rei das algemas. Foi assim que ele começou. E ele me deu o nome de Buster. Eu tinha seis meses de idade, e era num pequeno hotel de uma cidadezinha que estávamos hospedados. Eu engatinhei para fora do quarto, engatinhei até o patamar acima das escadas e caí rolando por todos os degraus. Quando eu pousei no chão e eles viram que estava tudo bem, que eu não estava ferido, eles disseram

3 Em francês no original. No teatro, refere-se ao típico papel da jovem camareira sedutora [N. T].

“Isso foi uma baita de uma proeza [*“a buster”*, em inglês],⁴ e o veterano disse: “Esse é um bom nome para ele”. Nunca perdi esse nome.

Então foi dali que eles vieram e assim que eles começaram, os meus pais.

Antes que eu tivesse completado um ano de idade, eles abandonaram os espetáculos ambulantes e ingressaram no mais humilde dos espetáculos modestos de *vaudeville*, tentando avançar na carreira. Houve muitos períodos difíceis. Naturalmente, me maquiaram e me colocaram no palco assim que eu consegui ficar de pé na frente de uma plateia. Quando eu tinha quatro anos, eu era um membro regular do espetáculo, vestia roupas grotescas com peruca de careca e barba de irlandês e fazia pastelão. Começou quando um empresário de Wilmington, Delaware, disse: “Coloquem-no no espetáculo que eu dou um aumento de salário de dez dólares semanais para vocês”. Foi assim que eu comecei.

Não era só a Sarah Bernhardt que dizia “Como vocês podem fazer isso com essa pobre criança?” quando eles me empurravam de um lado para o outro loucamente. Todo mundo dizia isso. Quando eu tinha sete ou oito anos, nós éramos o mais selvagem espetáculo de pastelão que já tinha existido na história do teatro, não só nos Estados Unidos, mas também na Europa. Nós éramos levados para a cadeia semana sim, semana não – quer dizer, meu pai ia para a cadeia. Na primeira vez, aqui no estado de Nova York, o escritório de [Benjamin Franklin] Keith aumentou a minha idade em dois anos, porque a lei original dizia que criança nenhuma abaixo de cinco anos podia sequer olhar para a plateia, muito menos interpretar qualquer coisa. Então disseram que eu tinha sete anos. E na lei estava escrito que nenhuma criança podia fazer acrobacia, andar na corda bamba ou fazer malabarismos – uma série de coisas era proibida –, mas nada na lei dizia que ela não podia receber chutes na cara ou ser arremessada contra uma

4 *Buster* é um termo informal e polissêmico que pode significar tanto “destruidor” quanto “feito chamativo e retumbante” [N. T].

parede do cenário. Diante dessa tecnicidade, era permitido que nós trabalhássemos, ainda que fôssemos levados aos tribunais semana sim, semana não, veja só.

Uma vez me levaram até o prefeito de Nova York, em seu escritório pessoal, com os médicos da cidade, e eles tiraram a minha roupa para ver se eu tinha ossos quebrados ou machucados. Como não encontraram nenhum, me deram permissão para trabalhar no município. Na outra vez que isso aconteceu, no ano seguinte, eles me mandaram para Albany, para o governador do estado. E, no escritório dele, aconteceu o mesmo: os médicos do estado me examinaram e me deram permissão para trabalhar no estado de Nova York.

Massachusetts achou que eu era um anão.

Os Três Keatons foi um dos espetáculos mais divertidos do *vaudeville*, aquilo que se considerava como segunda atração principal. Raramente éramos a primeira, porque sempre havia Lillian Russell, [Alla] Nazimova, [Lois] Weber e [W. C.] Fields – eram tantos... Ficávamos geralmente na parte de baixo do cartaz. [Al] Jolson não estava na área na época; ele veio depois. Estou na dianteira de Jolson por uns 15 anos. Jolson chegou ao *vaudeville* como parte dos menestréis, e do *vaudeville* foi direto para o [Teatro] Jardim de Inverno.

Minha primeira aparição em Nova York foi em 1900, no Teatro Tony Pastor. Eu me lembro de Tony Pastor. Esse era considerado o teatro dos Estados Unidos na época. Era na Rua 14, perto da Terceira Avenida. No mesmo quarteirão, mais adiante, havia a Academia de Música, o Teatro Keithspur e o Teatro da Rua 14. Nessa época eu tinha cinco anos de idade. Eu atuei lá umas três vezes, para o Pastor. Ele morreu por volta de 1902. A partir daí, claro, o teatro passou a abrigar o burlesco e saiu da região.

Tivemos problemas com o United Booking Office, e isso nos forçou a seguir com [Alexander] Pantages, que fazia três espetáculos diários. Tentamos por algumas semanas, mas não conseguimos suportar. A gente se machucava ou torcia alguma coisa, e não tinha tempo para se recuperar. Esse espetáculo

esquisito simplesmente parecia que ia deixar alguém aleijado. E nós fazíamos dois esquetes. Então nós o abandonamos. Mandei o pessoal para casa, em nossa casa de veraneio em Muskegon, Michigan, e eu voltei para Nova York para ver o que conseguia arrumar. A primeira coisa que fizeram foi me colocar no Teatro Jardim de Inverno, com a família Shubert.

CONHECENDO ARBUCKLE

Então Fatty Arbuckle [Chico Boia] me encontrou na rua e perguntou: "Você já trabalhou em filmes?"

"Não."

"Apareça lá e faça alguma coisinha comigo antes dos ensaios começarem."

"Tudo bem."

Eu fui, e não só fiz a coisinha, mas também fiquei e trabalhei durante toda a produção do filme, cerca de uma semana, e depois disso eu cheguei ao meu agente e disse: "Quero continuar fazendo filmes. Não quero fazer nenhum *Passing Show*".⁵ Ele disse: "Tudo bem, vamos rasgar o contrato."

"O que os Shubert vão dizer a respeito disso?"

Ele falou: "Eles não podem dizer nada. É só rasgar o contrato". *The Butcher Boy* [Com Culpa no Cartório, 1917], com Arbuckle, foi meu primeiro filme.

A primeira vez que eu apareci diante de uma câmera foi na cena em que eu comprava um balde de melado. Eles me fizeram repetir isso uma meia dúzia de vezes na televisão.

A primeira coisa que eu fiz no estúdio foi desmontar a câmera inteirinha. Eu precisava descobrir como aquele pedaço de filme entrava na sala de montagem, o que se fazia lá dentro, como se projetava, como finalmente o filme ficava pronto, como se fazia para tudo combinar. Era a parte técnica dos filmes que me interessava. Material cômico era a última coisa no

⁵ Espetáculo musical capitaneado por Lee e Jacob Shubert, iniciado em 1912.

mundo em que eu pensava. Era só me deixar solto no set que eu arrumava material em dois minutos, porque foi o que eu fiz durante toda a minha vida.

Arbuckle foi um dos maiores amigos que eu tive. Depois de três filmes com Arbuckle, eu passei a ser seu assistente de direção. Ele chegou e disse: "De agora em diante, você é assistente de direção". Era um desses tipos de trabalho que caem no seu colo. Ele nunca se referiu a mim como assistente de direção, mas era eu que ficava sentado ao lado da câmera e via as cenas em que ele atuava. Terminei praticamente codirigindo com ele. Ele era considerado um dos melhores diretores de comédia naquela época. O público o consagrou assim.

Depois, as reclamações começaram a se empilhar, uma em cima da outra – cada estado da federação tinha uma meia dúzia de comitês, e isso criou um problema de censura. A primeira coisa que eles fizeram foi ir a Washington – toda a nobreza da indústria cinematográfica foi até lá e conseguiu o melhor homem que eles podiam arrumar em Washington, que era William H. Hays. Deram a ele o título de diretor de censura da indústria cinematográfica. Isso foi feito para compensar e eliminar os comitês de censura locais, porque, se eles não os tivessem parado, as regras de censura em Kansas iriam eliminar coisas de um filme e as de Massachusetts não iriam, e vice-versa. Se a gente fosse tentar agradar a todos os comitês de censura, não daria para fazer um filme. Seria simplesmente impossível.

Certamente Arbuckle foi injustamente acusado.⁶ Ele não era mais culpado daquela acusação do que eu. Todos os jornais imprimiam as fotografias dele por dias e semanas, e ele era notícia de primeira página. W. R. Hearst contou a Joe Schenck na minha frente: "É difícil de acreditar, mas vendemos mais jornais na época do julgamento de Arbuckle do que do naufrágio do Lusitania."⁷

⁶ Keaton refere-se aqui à acusação de estupro seguido de assassinato da atriz Virginia Rappe, que levou Arbuckle três vezes ao tribunal. Ele foi inocentado ao final, mas o escândalo sepultou sua carreira [N. T].

⁷ Evento da Primeira Guerra Mundial, ocorrido a 7 de maio de 1915, em que os alemães torpedearam um transatlântico britânico [N. T].

Depois de *The Butcher Boy*, fizemos *The Rough House* [*A Casa do Senhor Sancho*, 1917], *His Wedding Night* [*A Noite do Casamento*, 1917] e *Coney Island* [*Coney Island*, 1917]. Este último foi rodado em Coney mesmo – usamos Coney Island como locação. Lembro de ter feito o filme com muito esmero, mas não é nada digno de nota. Apenas fomos até lá, andamos pelas barracas do Luna Park e nos encrencamos – foi só isso que aconteceu.

Durante a Primeira Guerra, fiquei na infantaria, no Campo Kearney, na Califórnia. Fui até a França por cinco meses quando a guerra acabou. Nossa divisão, como várias outras também, faziam inúmeras atrações de entretenimento. O quartel-general mandou descobrir quem eram os talentos da divisão e disse: "Juntem todos no quartel-general. Vamos colocá-los sob o comando de um capelão e dar-lhes uma banda do regimento para viajar com eles em caminhões e tentar produzir um espetáculo, só para divertir as pessoas dos diferentes lugares ao redor da sua seção". Isso enquanto estávamos todos esperando os barcos para voltar para casa.

Não havia dinheiro, cenários, objetos de cena, nada.

Numa das divisões na Primeira Guerra – que tinha por volta de 38 mil pessoas, quase o dobro do que tinha na Segunda –, eles conseguiram encontrar, no meio de todas essas pessoas, 22 homens que eram capazes de cantar, dançar ou fazer alguma coisa do tipo. Organizamos um espetáculo de menestréis. Fazíamos três campos por semana, depois voltávamos para a base. Eu fazia umas coisas maluquetes no espetáculo.

Na volta, eles me tiraram do navio, por conta de problemas no ouvido, e me levaram para um hospital em Baltimore, aquele grande. Depois me levaram para Michigan para receber alta. De lá eu fui direto para a Califórnia, de volta ao trabalho.

Enquanto eu estava no exército, eles mudaram a Companhia Arbuckle de Nova York para a Califórnia. Quando eu cheguei à Califórnia, fiz dois filmes com Arbuckle. A Paramount tinha acabado de comprar os direitos de uma peça da Broadway chamada *The Round-Up* [Sem título em português], e eles queriam

que Arbuckle interpretasse o xerife – que era um personagem sério, não de comédia. Fizeram o acordo com Joe Schenck. E eles também queriam ficar com Arbuckle, fazer longas-metragens com ele e usar histórias importantes, como *Brewster's Millions* [*Os Milhões de Miguel Brewster*, 1921]. Então Schenck vendeu o contrato de Arbuckle para Zukor, imediatamente entregou a companhia de Arbuckle para mim, comprou o antigo estúdio de Chaplin em Hollywood e nomeou-o Estúdios Keaton. Era o estúdio de Chaplin antes de Chaplin construir aquele que ele teve durante tantos anos. Lá só se faziam filmes de Keaton. Umás duas vezes nós alugamos o local para alguns amigos nossos irem filmar. Eu tinha 25 por cento da companhia.

Era uma equipe bem fraquinha, essa Companhia Arbuckle que eu herdei. Eram esses os meus acionistas: Joe Schenck era presidente, e seu irmão, Nicholas Schenck, vice-presidente; David Bernstein era secretário-tesoureiro – ele também era secretário-tesoureiro da Loew's Inc. –; Marcus Loew, Doc Giannini – o presidente original do Bank of Italy, que depois virou Bank of America – e Irving Berlin.

Quando fizeram a primeira negociação para adquirir meus filmes, que seriam curtas de dois rolos, Loew tinha comprado os estúdios da Metro em Hollywood. Eles compraram os direitos de uma peça de John Golden chamada *The New Henrietta* [Sem título em português].⁸ Foi montada duas vezes na Broadway. Foi montada no Gay Nineties primeiro. A segunda montagem era estrelada por William H. Crane e Douglas Fairbanks. Esse foi um dos sucessos de Fairbanks na Broadway, antes de ele ir para o cinema. O personagem na peça se chamava Bertie, o Cordeiro. Seu pai era um magnata de Wall Street e era chamado de Urso de Wall Street, então seu filho era Bertie, o Cordeiro. Então, num dos primeiros filmes de Fairbanks, o segundo ou o terceiro, ele usou esse personagem. Não a peça original, só o personagem.

⁸ *The New Henrietta* foi adaptado para o cinema com o nome *The Saphead* [*O Pesado*, 1920] e virou o primeiro longa-metragem de Keaton [N. T.].

FAZENDO FILMES

Não nos atínhamos a nenhum formato. Nós apenas tínhamos uma ideia, e, uma vez que se começava com a ideia, ela conduzia naturalmente a *gags* e confusões de todo tipo. Não havia formato. Começamos a fazer longas-metragens em 1922 (*Hard Luck* [*Com Pouca Sorte*] era um curta de dois rolos). *Three Ages* [*A Antiga e a Moderna*, 1923] foi o primeiro longa. Depois eu fiz *Our Hospitality* [*Nossa Hospitalidade*, 1923], *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*, 1924] e, depois, *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*, 1924]. Dois longas por ano, e eu fiquei lá até 1928, nesse esquema, até que fomos levados para o estúdio Metro-Goldwyn. Em nenhum momento nos Estúdios Keaton tivemos um roteiro para os longas ou para os curtas de dois rolos. Nunca para nenhum deles.

Como fizemos isso? Quando os três roteiristas e eu decidíamos sobre uma trama, já dava para começar. Sempre procurávamos a história primeiro, e, no minuto em que alguém surgia com um bom começo, já pulávamos o meio. Nunca prestamos atenção a isso. Pulávamos para o fim. Um homem encontra-se numa determinada situação; como ele cai fora dela? Assim que descobríamos como ele ia cair fora, nós voltávamos e trabalhávamos o meio. Sempre acreditamos que o meio se resolveria sozinho.

No momento em que já tínhamos tudo delineado e ficávamos conversando sobre isso, o chefe da técnica, que construía os cenários e escolhia as locações, o diretor de fotografia, o chefe de elétrica, o aderecista, o figurinista – aqueles sujeitos que ganhavam salários semanais, que ficavam o tempo todo no estúdio para quando precisássemos deles –, todos eles já sabiam tanto do filme quanto nós. Dizíamos: "Ok, precisamos de um cenário". Pegávamos uma folha de papel, um lápis, e dizíamos: "Coloque isso nesse ângulo, que aí eu posso sair rápido por aqui e chegar logo ali por trás".

E eles diziam: "Tudo bem, construiremos isso, e isso, e aquilo."

"Onde você acha que devemos ir filmar?"

"Bem, Cardville é uma boa locação, Senhor."

"Começa da cena 1?"

"Sim."

"Então, pronto, vamos começar com a filmagem de locação. Vou deixar os cenários prontos, caso o tempo esteja ruim". Veja só, todo mundo sabia o que você queria, então não havia problema algum. Não era preciso ter tudo aquilo escrito.

Quando começávamos a produção, aqui nós colocávamos um belo cenário de sala de estar, e do lado dele havia um armário de vassouras. O cenário ficou muito bonito, porque íamos fazer uma sequência bastante longa nesse espaço e, portanto, a cena pedia muita ação. Então chegávamos lá e começávamos a filmar, e descobríamos que a coisa não estava indo bem. Estávamos nos esforçando em demasia para fazer a coisa funcionar; isso não era bom. Mas aí eu descobria que eu conseguia causar fuzuê no armário de vassouras. Bom, a partir dali estava propenso a passar três dias no armário de vassouras, e apenas meio dia na sala de estar, em que colocamos 45 ou 50 figurantes.

Hoje, quando um grande estúdio tem seu cronograma todo preenchido, e todas aquelas pessoas são chamadas, você vai lá e filma, independentemente do que acontece. Não dá para improvisar, como se fazia naquela época. Nossa! Mudávamos tudo a cada minuto. Nunca sabíamos em que iríamos nos meter. Quando descobríamos alguma coisa boa, ficávamos com ela. É a grande deficiência de hoje: nenhuma flexibilidade. No momento em que você não é mais flexível, o desejo de fazer algo original e improvisar vai embora. Você perde isso. Você se torna mecânico demais.

As primeiras câmeras que utilizamos foram da marca Bell & Howell, e elas eram de manivela. Só começaram a colocar motor nas câmeras por volta de 1924. Eu mesmo mexi na manivela da câmera numa cena. Eu fiz isso porque, de repente, numa locação, faltaram atores para fazer pequenos papéis. Então eu botei maquiagem no diretor de fotografia e o mandei fazer o papel, e aí eu peguei na manivela.

Éramos nós que montávamos na época. Eu sempre monto os meus próprios filmes, desde o momento em que eu comecei a filmar. Eu via Arbuckle fazer assim, e o aprendizado foi completo. Ah, sim, ele montava seus próprios filmes. Eles perderam essa habilidade hoje. A banda sonora tornou a montagem quase mecânica. Nós costumávamos estudar os fotogramas das películas, meu Deus do céu.

Só é possível lembrar do filme *Hard Luck* de um jeito. Havia algo como quatro excepcionais gargalhadas. O que chamávamos de gargalhada não é o que eles chamam hoje de gargalhada. Hoje eles chamam qualquer gargalhada abundante de gargalhada. Nós não chamávamos. Era apenas uma risada. O que eu chamava de gargalhada era uma gargalhada que você não esquecia tão cedo. Aquele filme, um curta de dois rolos, tinha por volta de quatro gargalhadas dessa. A última delas foi uma das gags mais comentadas na história da indústria cinematográfica.

Passeando por um clube, numa piscina a céu aberto, eu via um trampolim muito alto para alguns profissionais. Então, só para me mostrar para umas garotas que estavam na piscina, eu escalava até o topo, posava e fazia um belo mergulho de cisne lá de cima. E nem na piscina caía! Fazia um buraco no chão, desaparecia. As pessoas chegavam perto, olhavam para o buraco, davam de ombros, e a cena terminava num *fade*. O *fade* abria para um intertítulo que dizia *Anos depois*, e um novo *fade* abria para uma nova cena: a piscina agora estava vazia, toda quebrada, sem ninguém à volta, tudo deserto. E eu saía do buraco com uma esposa chinesa e duas crianças, apontava para a plataforma do trampolim e dizia: "Eu mergulhei dali, foi isso que aconteceu".

Esse era o *fade* final do filme, e a plateia continuava rindo até chegar a seus carros no estacionamento. Era tão ridículo que não havia nem condições de cronometrar a gargalhada, porque, se a plateia permanecesse na sala para ver o longa-metragem que continuava o programa, eles ainda estariam rindo até a metade do primeiro rolo. Era *timing* – tudo uma

questão de *timing*. A cena era curta – pode parecer muito tempo na tela, mas, na verdade, de uma cena à outra, incluindo o intertítulo, a cena devia ter por volta de seis metros de película. Faz tempo que eu não vejo cópias desse filme. Tentei achar uma.

O FIM DO CINEMA MUDO

Quando chegou o som, nós descobrimos – descobrimos por meio de nossos próprios filmes – que o som não nos incomodava de jeito nenhum. Tinha apenas uma coisa que eu queria em todos os momentos, e na qual eu insistia: que todos falassem do modo mais natural possível, em todas as situações. Não me venha com trocadilhos. Não me venha com piadas. Nem tiradinhas irônicas. Pode dar tudo isso a Abbott e Costello. Pode dar aos Irmãos Marx. Porque, logo que nossa trama estiver preparada e tudo estiver indo de vento em popa, eu sempre vou encontrar lugares na história em que o diálogo não é necessário. Pode ser com duas ou três pessoas num escritório trabalhando em suas mesas – ora, eles trabalham sem conversar. É desse jeito que eu quero. Então você consegue esses trechos no seu filme de seis, sete, oito, nove minutos em que não há nem uma palavra de diálogo. Nesses, nós fazíamos nossas cenas habituais. E aí, quando fosse natural falar, nós falávamos. Ninguém evitava falar. Mas você organizava o seu material dessa forma, e em muitos momentos o diálogo não era necessário.

Em 1928, eu fiz *The Cameraman* [*O Homem das Novidades*]; em 1929, fiz *Spite Marriage* [*O Noivo Caradura*]. Este foi o último dos silenciosos. No começo da temporada de 1930, fizemos nosso primeiro filme sonoro. E eu fiz mais seis para a MGM nos três anos seguintes. Mas a cada filme eu ficava mais rígido. Como eu disse antes, havia gente demais para dar palpite. Todo mundo da Metro estava no meu departamento de *gags*, incluindo o próprio Irving Thalberg. Eles se escangalhavam de rir com um diálogo escrito por todos esses escritores novatos.

Eles riam com qualquer coisa. Eles não prestavam atenção na ação; eles estavam buscando apenas coisas engraçadas para dizer. Era uma luta constante, veja bem.

Aí, claro, quando você me dá um Jimmy Durante – eles o contrataram para contracenar comigo. Bem, o Durante simplesmente não é capaz de ficar quieto. Ele vai falar, aconteça o que acontecer. Não dá para o dirigir sem ser desse jeito. Louis B. Mayer gostava muito dele. É possível que ele tenha sido contratado para me substituir, não sei. Mas uma coisa que eu tenho como certa é que eles estavam escolhendo histórias e material cômico sem me consultar, e eu não conseguia fazê-los parar. Eles falavam: "Isso é engraçado", e eu dizia: "Eu não acho". "Isso vai ser bom", e eu dizia: "É uma porcaria". Não fazia a menor diferença; fazíamos de qualquer jeito. Só reclamei até certo ponto, depois deixei para lá. E foi uma decisão ajuizada. Nos últimos dois filmes que eu fiz na MGM, eu sabia, antes de colocarem a câmera para a primeira cena, que seria praticamente impossível conseguir fazer um bom filme com as pessoas que estavam envolvidas. Em *Sidewalks of New York* [*Ruas de Nova York, 1931*], tudo deu certo, mas ainda assim ele não prestou. Absolutamente impossível. Outro ruim foi *What! No Beer?* [*Entre Secos e Molhados, 1933*]. Esse aí foi impossível. Eu fiz *What! No beer?* com Jimmy Durante. Fomos criticados por tentar fazer uma farsa. Fizemos *Parlor, Bedroom and Bath* [*Romeu de Pijama, 1931*], com Charlotte Greenwood. Essa é uma história inteiramente farsesca. Bom, nunca deviam ter me colocado em nada que tivesse a ver com farsa. Porque eu não trabalho desse jeito. A vida é séria demais para fazer comédia farsesca.

A comédia farsesca em geral é baseada num simples equívoco ou confusão de identidade. Há sempre um par de personagens na história. Se eles dissessem "Espere um minuto, a coisa é assim", todos os problemas seriam resolvidos. E depois existe o ritmo da farsa. Em todas as histórias farsescas, todo mundo trabalha mais rápido do que trabalharia se estivesse contando uma história legítima. Eles exageram. As pessoas ficam histéricas com facilidade.

Claro, a minha comédia era o pastelão nos curtas de dois rolos. Mas no minuto em que passamos a fazer longas, quando a plateia tinha que acreditar na história que estávamos contando, foi preciso acabar com os arremessos de torta. Nunca houve um arremesso de torta em nenhum de nossos filmes desde que começamos a fazer longas. Nenhuma *gag* impossível foi feita.

Nessa época, Turpin já tinha parado de fazer filmes, Sennett também. O que estava acontecendo com a comédia? Será que ela estava em declínio? Bem, eu diria que a partir do momento em que o som entrou, todo mundo começou a tagarelar e tentar tirar risada com os diálogos. Todos os roteiristas faziam a mesma coisa. Desde que isso começou, demorou anos para que alguém começasse a trabalhar com o tipo de material de antigamente. A maior parte das gargalhadas dos Irmãos Marx é gargalhada de diálogo.

Eu tentei várias vezes. Tem gente agora – Red Skelton poderia ter trabalhado nos filmes silenciosos, nas velhas comédias, tão bem quanto ele faz agora com o som. Mas ele teve treinamento, e seu primeiro sucesso e seu primeiro amor é o rádio, que é feito de piadas. Então hoje é quase impossível convencer Red a fazer uma sequência sem fala. Ele poderia fazer o meu tipo de comédia, mas ele está cada vez mais longe disso.

Depois disso, tudo aconteceu. Cheguei a um ponto em que não me importava mais qual escola de humor estava em alta. E comecei a beber demais. Quando eu descobri que eles podiam escrever histórias melhores e material cômico melhor do que eu podia, qual era o sentido de lutar contra eles? Bastam dois filmes ruins em sequência para arruinar a sua carreira.

Chaplin era simplesmente preguiçoso. Ele poderia ter feito filmes por muito tempo. Depois de *The Great Dictator* [O Grande Ditador, 1940], ele começou a se refestelar na preguiça. Ele escolhia um tema e só o filmava três anos depois. É claro, aqueles que deram mais sorte foram esses novatos, e ninguém ainda explicou isso a eles. Se você voltar a ver aquele filme de Abbott e Costello,⁹ aquele do exército, você encontrará um

filme muito ruim. Mas no momento em que eles apareceram com esse filme, não tinha mais filmes de Harold Lloyd sendo feitos, não tinha mais filmes de Chaplin, não tinha mais filmes de Keaton sendo feitos – e não se faziam mais filmes desse tipo havia uns três anos. Não havia oposição. E eles foram um grande alívio para o público de cinema, que pôde ver aquela dupla de pastelão. Mas se eles tivessem surgido com esse filme uns cinco anos antes, você nunca teria ouvido falar deles.

Por que a comédia entrou em declínio? Bem, a concepção que eles têm desse tipo de filme é muito diferente da maneira como nós costumávamos pensar. Eu fui chamado para "banciar o especialista" em três filmes de Skelton, além de já ter estado desde o começo em dois de seus filmes, e trabalhado neles. Skelton refez três dos meus filmes que a Metro deu a ele. Em todos os casos, nesses três remakes, o segundo filme sequer se comparava com o primeiro, em gargalhadas e em diversão. E tudo por uma única razão: os roteiristas e os produtores de hoje insistem em melhorar os originais, então todos os três filmes morreram de melhoramentos. Eles diziam: "Vamos melhorar isso"; ao melhorar, a construção da história ia embora pela janela, e, da mesma forma, o personagem. Tinha *gag* malfeita, *gag* deslocada... Fizeram um filme com Skelton chamado *A Southern Yankee* [Pisando em Brasas, 1948], e eles tentaram fazer com que ficasse o mais parecido com *The General* [A General, 1926] possível. Começaram com uma cena de batalha, a cavalaria rompendo a colina e passando pela câmera, tiroteios, bandeiras desfraldadas – música forte, muito forte. Tudo. No minuto em que o filme começava, chegavam com a fanfarrinha e o espalhafato – a partir do momento que o leão rugia na tela (era da MGM), a explosão começava. Nós fizemos de tudo para mostrar como era possível começar um filme de forma calma. Em outras palavras, eu queria uma plateia que se acomodasse em suas poltronas no começo do filme e se sentisse confortável. Não queria levá-los até a ponta de suas poltronas com o título e as cenas iniciais do filme, mas deixá-los sentados no fundo das poltronas. Fizemos de modo que

⁹ *Buck Privates* [Ordinário, Marche!, 1941], dirigido por Arthur Lubin [N. T.].

não houvesse nenhuma grande cena humorística no primeiro rolo. Queríamos apenas alguns gracejos, pequenos momentos incidentais de comédia que não eram importantes, enquanto nós consolidávamos a trama e os personagens. A partir daí deixávamos o resto brotar.

Até hoje, eu não consigo convencer um produtor moderno a ver a coisa por esse ângulo. Veja só, é muito mais fácil, para mim, fazer com que o sujeito sentado no fundo da cadeira vá até a ponta da poltrona do que dar a ele um pouquinho de tempo para depois levá-lo até a ponta para a resolução. Se eu o aticar desde o começo, como é que eu vou mantê-lo lá por uma hora e quarenta minutos? Não dá para fazer isso.

É claro que as pessoas continuam querendo rir hoje, como elas sempre quiseram. Dizer que não é um engano completo.

Ah, os comediantes ainda estão por aí. Eles vão e voltam. Perde-se um e logo aparece outro para tomar-lhe o lugar. Mas, para esse tipo de material, a nova safra nunca foi treinada adequadamente. Eles não têm a experiência.

As coisas mudam muito rápido e acontecem em círculos. Daqui a três ou quatro anos, quem sabe, eles estarão fazendo comédias de Mack Sennett. É impossível prever. Nunca se sabe qual vai ser a mudança. Mas você se vê de novo fazendo isso. Dizem que a pantomima é uma arte perdida. Nunca foi uma arte perdida e nunca será, porque é uma coisa muito natural de se fazer. Uma vez ou outra, até hoje, Jackie Gleason faz cenas de 15 minutos só disso. Sid Caesar também faz isso eventualmente, desde que ele foi para a televisão. Uma vez ou outra Skelton também faz uma. Todos eles fazem. Trouxeram um palhaço da França que trabalha daquele jeito – o jeito como ele trabalha é maravilhoso. Mas é um tipo diferente de pantomima. Não se faz mais o que eles chamam de velha pantomima inglesa ou francesa. Eu nunca fiz – do tipo apontar esse dedo e isso significa "Eu quero colocar um anel no seu dedo", ou você coloca a mão no coração e isso significa "Eu te amo". O dedo nos lábios significa "Um beijinho". Nunca fiz isso em minha vida. Mas a ação

física sempre contou a história para mim. Você quase podia dizer, pelo jeito como eu virava e andava, se eu estava alegre ou raivoso, ou qualquer outra coisa. Eu não precisava me importar com expressão, a ação física já dizia tudo.

É difícil dizer o que vai acontecer em Hollywood, porque a televisão arruinou o cinema. Para mim, agora, parece que a indústria cinematográfica está tão morta quanto é possível ficar. É preciso gastar cinco ou seis milhões de dólares para fazer um filme digno de ser visto. Filmes modestos de gênero, do tipo que compunham os programas, não rendem mais nada, e você tem tudo para perder dinheiro se fizer um desses. Bom, essa não é uma situação muito boa de acontecer. Eu gostaria de vê-los misturados, do jeito que deveria ser. E televisão sendo paga, para você pagar pela televisão do mesmo jeito que faz pelo seu telefone, ou pelo seu gás, ou eletricidade, ou água. O cobrador chega, lê o medidor e cobra de acordo com o seu consumo. E eles também podem ver os canais que você tem visto, então eles podem saber as estatísticas. Com isso, seria possível ter dinheiro para fazer filmes para a televisão que dariam retorno de dinheiro. Mas hoje é impossível gastar um milhão de dólares para uma produção televisiva, porque você nunca terá esse tipo de dinheiro de volta.

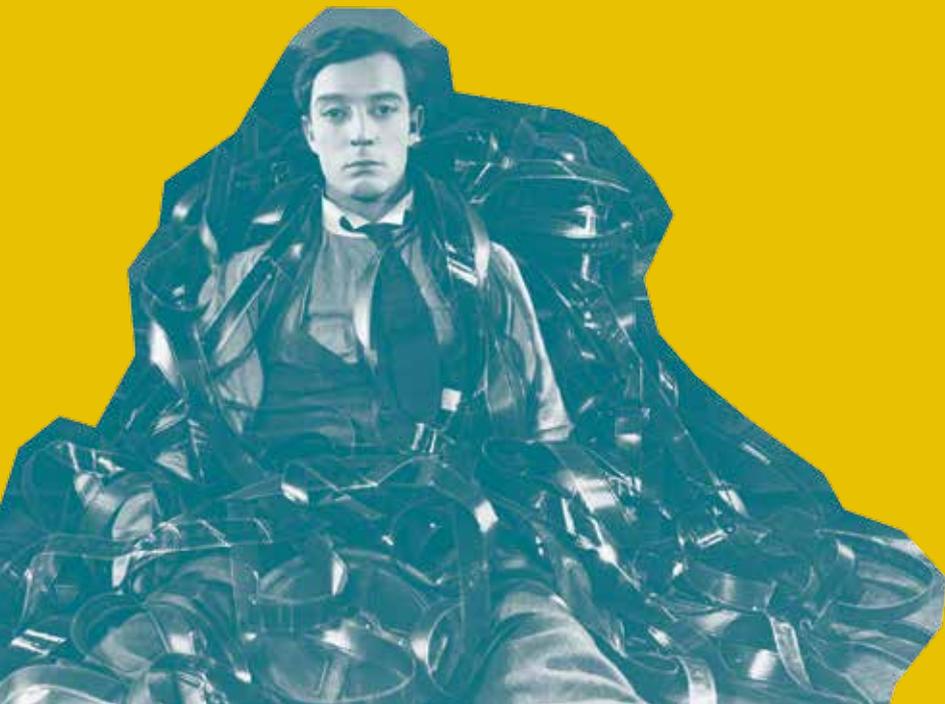
Hollywood é a cidade mais cruel do mundo? Bem, ela pode ser. Nova York pode ser também. Você pode ser uma estrela da Broadway numa noite, daí alguma coisa acontece e, pronto, ninguém mais sabe quem é você nas ruas. Eles esquecem que você já existiu. Acontece em Hollywood também.

Não, Hollywood não mudou. Houve apenas uma única mudança radical em Hollywood, e isso foi quando o som chegou, porque ele trouxe um ciclo inteiramente novo, novos membros de equipe, compositores, diretores de diálogo, diretores de palco, produtores de palco.

Novos grupos se mudaram para Hollywood e, a partir daí, por alguma razão boba, começou a ter separação de classes. Pessoas que ganhavam quinhentos dólares raramente eram

vistas com pessoas que ganhavam mil dólares por semana – você não veria um na casa do outro nunca. Nos velhos tempos, era comum ver um aderecista no estúdio dizer "Bom dia, Joe, quando o chefe do estúdio passava andando. Não costumávamos colocar policiais na frente dos portões para impedir alguém de entrar no estúdio do outro. Eu podia ir à casa do Sr. Schenck e lá encontrar o assistente de câmera, também convidado para a festa. Naquela época. Mas isso não acontece hoje.





OS ESTÚDIOS KEATON

(OU OS CURTAS-METRAGENS DOS ESTÚDIOS KEATON: 1920-23)

DAVID ROBINSON

Tradução: Thiago Brito

No final de 1919, Joseph M. Schenck organizou uma nova companhia para produzir um conjunto de filmes curtos em que estrelaria Keaton. Os antigos Estúdios Chaplin foram adquiridos e reabertos, em janeiro de 1920, como os Estúdios Keaton. A real composição financeira da companhia era desconhecida e, talvez nesse estágio, não muito significativa. De *One Week* [Uma Semana] (setembro, 1920) a *The Goat* [Bode Expiatório] (maio, 1921), os filmes de Keaton foram registrados como lançamentos da Metro, produzidos por Joseph M. Schenck. *The Playhouse* [O Faz-Tudo] (outubro, 1921) foi registrado simplesmente como um lançamento da First National. De *The Boat* [Um Grande Navegante] (novembro, 1921) até *The Blacksmith* [Ferraduras Modernas] (julho, 1922), os filmes foram registrados como produções da Comique Film Co. Inc. (distinguindo-se do Studio Comicque, de Arbuckle), apresentados por Joseph M. Schenck e distribuídos pela First National. De *The Frozen North* [Na Terra dos Gelados] (agosto, 1922) até *The Love Nest* [No Alto-Mar] (março, 1923), eles estiveram sob o nome da Buster Keaton Productions Inc., sendo apresentados por Joseph M. Schenck e lançados pela Associated First National.

O que importa sobre a composição de negócios dos Estúdios Keaton, no entanto, é que, durante todo aquele período – até *Steamboat Bill, Jr.* [*Marinheiro de Encomenda*, 1928], quando Keaton foi absorvido pela organização da MGM –, Schenck aliviava o comediante de todas as preocupações dos negócios da organização, simplesmente garantindo a ele condições de trabalho com completa liberdade. O contrato de Keaton com a companhia dava-lhe “\$ 1000 por semana, com adicional de 25 por cento em cima dos lucros de seus filmes”.

Os novos Estúdios Keaton estavam, ao que parece, prontos antes do previsto; e Keaton viu-se com uma folga de quatro semanas, antes do início dos trabalhos em um longa-metragem de comédia para a Metro, providenciado por Schenck, provavelmente para cobrir qualquer lacuna entre a partida de Arbuckle e o início da produção em seu próprio estúdio. Keaton aproveitou o tempo para estrelar em seu primeiro curta, *The High Sign* [*Melhor que a Encomenda*, 1921]. Inexplicavelmente ele sempre considerou esse curta um fracasso, a ponto de protelar seu lançamento em mais de um ano, para abril de 1921, depois que *O Pesado* [*The Saphead*, 1920] e mais outros seis filmes de dois rolos já o tinham estabelecido como uma grande estrela.

Não é fácil compreender a sua antipatia. Esse seu primeiro filme demonstra claros avanços em relação às séries com Arbuckle, e é relativamente rico em *gags* ao gosto de Keaton, parecidas com aquelas de seu melhor período. “O nosso herói não vem de lugar nenhum. Ele não estava indo para lugar nenhum e foi despejado não se sabe de onde”. Ele responde a um anúncio para trabalhar como atendente em uma galeria de tiro ao alvo, administra uma manobra para apresentar-se como um bom atirador e é conseqüentemente contratado para trabalhar tanto para uma organização da Máfia (A Sociedade dos Blinking Buzzards)¹ quanto para ser guarda-costas de um homem marcado para morrer. Os vilões acabam encontrando-se em um tiroteio dentro de uma casa repleta de armadilhas.

¹ Em português, “A Sociedade dos Urubus Cintilantes” [N. T.].

Existem duas possíveis explicações para a desaprovação de Keaton. Uma é que, embora seus personagens variassem consideravelmente de filme para filme, Keaton tinha uma firme concepção da base moral de sua persona cômica. “O vagabundo de Chaplin era um mendigo com uma filosofia mendiga. Embora cativante, ele roubaria se a oportunidade se fizesse presente. O meu personagem era trabalhador e honesto”. O herói de *The High Sign* é diferente dos outros por ser dado a roubar. A primeira coisa que o vemos fazer é roubar o jornal de um passageiro em um carrossel (o jornal fornece uma ótima *gag*: ele abre o jornal e abre o jornal e abre o jornal, até o papel se mostrar maior que um lençol). Em outro momento, ele é visto substituindo a arma de um policial por uma banana – o que, novamente, possibilita novas *gags*: primeiro, quando o policial tenta apontar a arma para o vilão e se vê apontando uma fruta; depois, quando joga a casca da banana no chão. (Keaton gostava de citar essa cena como um exemplo de como um comediante perde ao ser esperto demais. Ele dizia que a surpresa da *gag* de não escorregar na casca de banana e, então, realizar o sinal da gangue da Máfia não funcionou nas pré-estreias; assim, ele adicionou outra cena, na qual ele de fato escorregava. A cena não fica muito clara nas cópias existentes do filme). Ameaçado pelo proprietário da galeria de tiro ao alvo, que é também chefe dos Buzzards, Buster arma uma engenhosa máquina para falsear a proeza de um tiro certeiro. Quando ele pisa em uma alavanca secreta, um sistema de fios e roldanas ergue um osso diante de um cachorro, que, então, puxa a corda que aciona o sino do alvo acertado. A façanha de Buster funciona muito bem, até o momento em que um gato chama a atenção do cachorro.

Tirando as fraudes e os furtos do herói, algumas das *gags* possuem elementos do “ridículo” que a natureza essencialmente realista e lógica de Keaton iria, em algum momento, rejeitar. Por exemplo, ele desenha um gancho com um giz na parede e, então, pendura nele o seu casaco. Toda a ideia dos Blinking Buzzards também é bastante absurda. E a casa

secionada, cheia de armadilhas, onde a sequência final se dá – uma brilhante perseguição de gato e rato através de painéis giratórios e pisos falsos –, difere-se de outras casas com truques de Keaton (como a de *The Scarecrow* [*O Espantalho*, 1920] e a de *The Electric House* [*A Casa Elétrica*, 1922]), pois, embora engraçada e inteligente, acaba sendo um enorme *prop*² encenado imposto sobre o personagem, e não uma expressão natural da ingenuidade do herói.

Uma pequena variação imagética merece menção. Buster cheira uma xícara de chá envenenada, e sua suspeita é confirmada pela fusão da imagem do coice de uma mula no close da xícara. Depois de *The High Sign*, Keaton quitou seu contrato com a Metro. De acordo com o próprio Keaton, Mary Pickford e Douglas Fairbanks (que já havia atuado no papel na Broadway e em seu primeiro filme, *The Lamb* [Sem título em português, 1915]) que indicaram Buster para o papel de Bertie Van Alstyne na versão cinematográfica de *The New Henrietta* [Sem título em português]. *The Saphead* [*O Pesado*] (como fora intitulado em 1920) deveria ser uma grande e prestigiosa produção, com uma extensão de sete rolos, em vez dos então usuais cinco rolos.³ A peça era de 1887, quando William Henry Crane (1845-1928), que atuou no mesmo papel em *The Saphead*, criou o personagem de Nicholas Van Alstyne, “O Lobo de Wall Street”, em *The Henrietta* [Sem título em português], de Bronson Howard. Escrito especialmente para Crane e seu então parceiro Stuart Robson, a peça estreou no Teatro da Union Square, em Nova York. Crane continuou atuando nesse papel durante anos; em

2 *Props* são elementos de cena que possuem relação dramática e/ou de importância no desenrolar da ação [N. T.].

3 *The Saphead* sobreviveu com uma versão excelente, com cópia de ótima qualidade e sem sinal de perdas. No entanto, é evidente que em algum momento de sua trajetória – provavelmente em seu primeiro lançamento – ela foi substancialmente editada. Os créditos originais incluem uma personagem chamada Mrs. Cornelia Opdyke, interpretada por Odette Tyler, uma roteirista, atriz e *socialite* de destaque; e o retrato de Tyler aparece nas ilustrações da abertura do filme. Entretanto, não há presença da personagem na história. Essa seria a primeira aparição de Odette Tyler em um filme. É possível que ela não tenha conseguido adaptar muito bem os seus talentos de palco para a tela grande, fazendo com que sua personagem fosse silenciosamente eliminada.

dezembro de 1913, uma sequência, *The New Henrietta*, foi apresentada no Teatro Knickerbocker. O filme (dirigido por Herbert Blaché, embora Winchell Smith, que fora responsável pela versão teatral, tenha dirigido os atores) parece ter sido uma adaptação dessa segunda versão. Hoje em dia, o filme apresenta ser uma comédia bastante comedida sobre o idiota da família que, em sua primeira visita à bolsa de valores, engana o vilão e salva a fortuna da família. O próprio Keaton tem, comparativamente, pouco espaço cômico, a não ser uma cena muito charmosa – na qual, ansioso por provar-se um verdadeiro *playboy* aos olhos de sua amada, ele tenta desesperadamente, e sem sucesso, ser preso durante uma batida policial em um clube – e certas cambalhotas cômicas elegantes – nas cenas na bolsa de valores.

De todo modo, possivelmente em dois aspectos *The Saphead* foi crucial para a carreira de Keaton. Primeiramente, o filme consolidou-o como uma estrela em si. Mais importante, embora ele nunca mais fizesse um personagem tão idiota quanto Bertie Van Alstyne – um fracassado beirando o idiota –, a experiência de criar um personagem dramático sólido (algo que não fazia desde que havia atuado como O Pequeno Lorde e como Willie, em *East Lynne*, em 1906, embora aparentemente sem muita convicção) com alguma certeza o ajudou e encorajou na formulação de futuros personagens: aquela variedade de almas profundas, contemplativas e corajosamente engenhosas, que são os centros firmes e quietos do mundo delirante de Keaton.

O primeiro tipo desses verdadeiros heróis de Keaton é o noivo de *One Week* [*Uma Semana*, 1920]. Apesar do título-piada, e da ironia de que o filme não possui um terço da graça de *Three Weeks* [*Três Semanas de Amor*, 1907], ele não tem relação com o então sensacional romance de Elinor Glyn. A verdadeira razão do título do filme vem de sua estrutura temporal bem divertida, com cada sequência sendo apresentada a partir de uma página de um calendário. O filme abre com o feliz casal saindo da igreja. (A garota, a primeira de uma série maravilhosa de

heroínas de Keaton, era Sybil Seely). Nas escadarias, Buster providencialmente apanha um par de botas jogado junto com o confete. Um recado de Tio Mike informa-os que seu presente é um quinhão de terra e um *kit DIY*⁴ para a construção de uma casa. Handy Hank, o frustrado rival de Buster, maldosamente altera os números das caixas que contêm a casa, de modo que, quando Buster inicia a construção, uma estrutura estranha e maluca começa a se formar. Na terça-feira, a casa está pronta e Buster luta contra um piano. Quarta-feira é o catastrófico dia de fixar o carpete. Na quinta-feira, acontecem as dificuldades com a chaminé e o chuveiro.

Na “sexta-feira 13”, temos a *open house*. Enquanto os convidados passeiam pela casa, uma tempestade se aproxima. A chuva atinge os telhados, e a casa começa a girar, com muita velocidade, lançando para fora, através das janelas e portas, convidados e anfitriões. No sábado, enquanto o agora triste casal contempla os destroços de sua casa, um homem aparece e informa-os que eles a haviam construído no lugar errado. No domingo, eles tentam rebocar a casa usando um Ford Modelo T. Quando a corda de reboque se rompe, a casa fica presa nos trilhos de uma ferrovia. Desejoso de a tirar dali, Buster prega o assento traseiro de seu carro à casa; mas, quando liga e acelera o veículo, o chassi segue reto, enquanto o banco permanece preso à casa. Eles escutam o barulho do trem que se aproxima, protegem-se, mas ele passa calmamente por um desvio dos trilhos. Enquanto comemoram, outro trem aparece e atropela a casa. Antes de ir embora, Buster coloca uma placa com os dizeres “À venda” nos destroços da casa, deixando ao lado as instruções para a sua construção.

Esse pequeno e belo filme, um alucinante carrossel de catástrofes, pode muito bem ser visto como a primeira obra-prima de Keaton. Ele está, agora, verdadeiramente em casa, realizando os tipos de *gags* que ele adora: uma engenhosa sequência na qual, no meio do tráfego, ele pula de carro em carro; uma aventura com um carro que se desintegra; a *gag* com um

4 “Faça você mesmo”, na sigla em inglês [N. T.].

trem expresso mais espetacular de todos os tempos. A casa no redemoinho, enquanto fornece imagens que lembram *Alice no País das Maravilhas*, antecipa *Steamboat Bill, Jr.* – e sua ótima *gag* da lateral da casa que desaba ao redor do herói, enquadrando-o na abertura da janela, proposta primeiro em *Back Stage [Fazendo Carreira Torta, 1919]* e depois aperfeiçoada em *Steamboat Bill, Jr.*, é realizada aqui de forma grandiosa.

One Week também revela o traço relativamente melancólico que marca muito da comédia de Keaton; mas nada em nenhum de seus filmes seria tão soturno quanto seu filme seguinte de dois rolos, *Convict 13 [O Condenado Nº 13, 1920]*. O final, com sua estrutura de “acordar de um sonho” – sem uma imagem comparativa que indique em que momento o sonho se iniciou –, parece ser fruto de uma resolução tomada posteriormente para tentar mitigar o caráter largamente sombrio e duro do meio do filme.

Buster é um jogador de golfe que deseja impressionar sua namorada elegante, mas é humilhado pela tendência em cair de bunda toda vez que lança uma tacada. Quando sua bola cai dentro de um lago, ele é obrigado a entrar nele e inspecionar uma série de peixes, para tentar descobrir qual engoliu sua bola. No gramado, uma bola acerta-o na cabeça, desacordando-o no mesmo momento em que um presidiário fugitivo aparece. O fugitivo troca de roupas com Buster. Capturado por guardas e levado para a prisão, Keaton descobre que o diretor do lugar é o pai de sua namorada, mas isso e seu pedido de casamento ajudam muito pouco no seu caso, já que o Presidiário 13 – que ele acabou se tornando – está para ser executado. O pesadelo atinge o clímax com Buster no cadafalso, prestes a ser enforcado diante de um entusiasmado grupo de espectadores que riem, aplaudem e devoram pipocas. O patíbulo abre, e Buster cai e sobe quicando no elástico que a garota colocou no lugar da corda da forca. Para a fúria dos espectadores, Buster salta para o chão e foge.

Mais tarde, quebrando pedras no pátio da prisão, ele movimentava abruptamente seu martelo, acertando um guarda, cujo uniforme ele então veste. Enquanto isso, um prisioneiro

gigante inicia um motim de um homem só, derrubando uma procissão de carcereiros que atravessava uma porta para pegá-lo. Ele ataca Buster, que consegue ao fim controlá-lo, sendo, conseqüentemente, promovido a assistente de carcereiro. Um motim ainda maior se sucede, no qual o prisioneiro gigante consegue fugir com a bela filha do governador. No entanto, Buster consegue, mais uma vez, debelar a revolta. O clímax chega quando ele, balançando o grilhão sobre a cabeça, derruba os amotinados como pinos de boliche.

O filme, cuja imagem mais característica é a do pátio com o amontoado de corpos inconscientes de prisioneiros e carcereiros, tem uma qualidade de violência perturbadora, que nunca mais apareceria em um filme de Keaton, com a possível exceção, em alguma medida, do final brutal de *Battling Butler* [Boxe por Amor, 1926]. Em *Convict 13*, é notável a ausência de construção de *gags*. Keaton parece mais interessado em seguir sua narrativa, assim como parece mais interessado nas quedas cômicas e na inventividade performática das ações violentas. A qualidade visual disso é extraordinária, principalmente quando o filme é visto em sua versão original, banhada em âmbar. Os altos contrastes entre o preto e o branco das vestes dos prisioneiros possuem um efeito de deslumbramento e de distúrbio físico.

The Scarecrow é bem mais otimista e genial. Buster e seu colega de quarto vivem na primeira casa verdadeiramente mecanizada ("Todos os quartos desta casa", nos diz o intertítulo, "estão dentro de um único quarto"). O gramofone pode ser convertido em um fogão a gás; uma série de roldanas e cordas produz coisas a partir do refrigerador; um pequeno trem passeia pela mesa transportando manteiga e enroladinhos. Depois da refeição, todos os utensílios escondem-se; e o tampo da mesa é pendurado na parede, revelando, em seu verso, um texto ("O que é uma casa sem uma mãe?"). A banheira é virada de lado e se transforma em um sofá, enquanto a água escoar para uma lagoa de patos. A cama inclina-se e se transforma em um órgão.

Buster e seu colega de quarto são grandes rivais pelo afeto da filha do fazendeiro (novamente, Sybil Seely). Ela é uma brincalhona que faz diabruras no estilo das heroínas dos anos 20 ("Ela pertence ao Sindicato de Dançarinos", diz um cáustico intertítulo, "e não consegue parar até o soar do apito". Buster envolve-se em uma perseguição com um cachorro que espuma pela boca, por ter roubado uma torta de creme. A bem-intencionada criatura olha curiosa enquanto Buster é sugado por uma máquina de ceifar, que engole toda a sua roupa. Ele rouba as roupas de um espantalho e é obrigado a assumir o lugar deste. O final é excelente. Quando a garota vê Buster ajoelhando, indo ajeitar seu cadarço, interpreta o ato como um pedido de casamento. Eles tentam fugir e montam em dois cavalos que estão parados, mas o cavalo escolhido por Buster é, na verdade, um boneco. Logo, ele tenta subir nas costas do cavalo da menina, mas erra a mira. Perseguidos pelo pai da menina, eles furtam uma motocicleta. Atravessando a estrada, acabam levando consigo um padre que passava por acaso. (Subitamente percebendo o padre ao seu lado, Buster lança um olhar momentâneo para o céu, questionando-se sobre o lugar de onde ele poderia ter vindo). Enquanto o padre casa os dois, usando uma casca de noz no lugar do anel, eles acabam dirigindo para dentro de uma lagoa.

O aumento das preocupações de Keaton com a qualidade visual de seus filmes é claro já no cenário de *Neighbors* [Vizinhos Vigilantes, 1920]. A cena de abertura é um longo plano do vão entre dois apartamentos altos, com o sol caindo sobre as chaminés e o varal de roupas. Uma cerca entre os dois apartamentos divide a tela em dois espaços iguais. Buster e sua nova atriz principal, Virginia Fox (que se casou com Darryl Zanuck) são como o Romeu e a Julieta do cortiço, tendo seu amor impossibilitado pela rivalidade de suas famílias. O pai da menina é representado por Joe Roberts, um antigo ator de *vau-deville* que seria o "gordo"⁵ de Keaton até sua morte, em 1923;

5 Joe Robert seria o "gordo" para o "magro" Keaton. O autor lembra-nos de Laurel e Hardy, "o Gordo e o Magro", e sua relação cômica.

o pai de Keaton é representado por Joe Keaton, que aparece mais para o final do filme, com um braço quebrado, o que é expresso em uma *gag*, por meio do intertítulo: "O que aconteceu com você?" "Eu comprei um Ford".

O início é uma velha situação de *vaudeville*. Buster envia à moça uma carta que diz "Eu te amo", passando-a através de um buraco na cerca. A carta é interceptada pelo pai da menina, que raivosamente a envia de volta pelo buraco; ela é recebida do outro lado pela mãe de Buster, observada por seu enciumado marido. A carta é novamente enviada para o outro lado, sendo recebida pelo envergonhado pai da menina, cuja esposa, irritada, entra em cena. Isso dá motivos suficientes para uma boa e velha perseguição pelo espaço. Às vezes, o filme emprega rotinas acrobáticas das comédias de *vaudeville*, como na cena que mostra Buster, seus dois Joes e mais um grupo de policiais entre varais, sendo acertados na cabeça e na bunda por filtros de água e tábuas soltas da cerca.

O final, após uma abortada cerimônia de casamento que se inicia com a noiva romanticamente sentada sobre caixotes de lixo e termina abruptamente com as calças do vigário e do noivo caindo, tem um ótimo toque de fantasia surreal. Dois acrobatas, trepados um no ombro do outro, atravessam o vão entre os prédios, de modo que Buster e a menina possam saltar dos andares de cima e subir em seus ombros. Essa coluna de quatro pessoas corre pela estrada, dividindo-se momentaneamente ao atravessar um andaime de três andares, mas juntando-se novamente ao fim. A linha de um varal impede o avanço do acrobata central; o de baixo cai em um bueiro; e, por fim, Buster e a moça caem no buraco de uma grelha mecânica. Lá, eles encontram o padre enchendo seu forno. Ele os declara marido e mulher.

Keaton estava realizando um curta-metragem por mês; mas havia um espaço de dois meses entre o lançamento de *Neighbors* e *The Haunted House* [*A Casa dos Fantasmas*], lançado em fevereiro de 1921. *The Haunted House* e *My Wife's Relations* [*A Parentela da Esposa*, 1922] – que foram lançados de forma

ainda mais espartana, com uma diferença de quatro meses entre si – foram, sem sombra de dúvida, os curtas de menor sucesso de Keaton. É verdade que as cópias que sobreviveram do primeiro estão corrompidas; mas, ao mesmo tempo, seu frenesi visualmente desorganizado faz com que pareça mais uma comédia de Arbuckle. O mote é extravagante e atipicamente absurdo. Buster é um gerente de banco que, de forma inexplicável, chega ao trabalho em um Rolls-Royce dirigido por um motorista. O perverso caixa de banco mantém um grupo de homens vestidos de fantasmas e assombrações, com o intuito de afugentar as pessoas de sua casa, que está, também, repleta de armadilhas. Uma companhia de ópera itinerante, que encena Fausto, acaba incorporada à loucura. A melhor sequência – que nem é muito boa – acontece com um pote de cola que parece vir direto de *The Butcher Boy* [*Com Culpa no Cartório*, 1917]. O clímax da cena ocorre quando Buster, com as mãos coladas dentro dos bolsos, recebe o chamado de "mãos ao alto" de um dos bandidos.

Em outro momento, quando Buster se debate com um punhado de notas musicais, ele sutilmente antecipa a briga com as partituras de *Limelight* [*Luzes da Ribalta*, 1952].⁶ O epílogo tem um toque sombrio. Buster é abatido pelo vilão. Nós o vemos ascender as escadarias do céu, mas, assim como a escada falsa da casa mal-assombrada, esta transforma-se em uma íngrime ladeira, por onde ele escorrega em espiral para o escaldante submundo. Ele acorda e se encontra embalado nos braços da filha do banqueiro.

Entre os seus curtas, aquele de que Keaton mais gostava era *Hard Luck* [*Com Pouca Sorte*, 1921] – o que é surpreendente, dado que, aqui, ele também parece ter tido problemas com a estrutura narrativa. A mudança abrupta no andamento da história certamente sugere que os planos desandaram. O filme abre com uma imagem pouco característica de Keaton,

⁶ O autor menciona a cena realizada por Keaton no longa-metragem de Charles Chaplin [N. T.].

com um pária *chaplinesco*, faminto e solitário. Um intertítulo⁷ – “Sozinho, com fome e sem dinheiro, Buster sonha com uma refeição apetitosa” – apresenta-o sentado sobre uma lata de lixo, diante da janela iluminada da cozinha de um restaurante. De forma irrefletida, ele mimetiza os gestos de um violonista, distraidamente utilizando o cassetete de um policial, que está ao seu lado, como arco. De súbito, ele percebe a presença do policial, larga o cassetete, vira-se para a janela do restaurante e languidamente saboreia o aroma da comida. O policial manda-o passear e, com um gesto *chaplinesco* inequívoco, Keaton levanta a gola, levanta os cotovelos e esconde as mãos dentro dos bolsos de sua calça. Ele pula na traseira de um carro e, quando este para, Keaton corre para abrir a porta para os donos, elegantemente vestidos. O passageiro masculino, usando um chapéu de seda, pega um maço de notas do bolso, estende duas para o motorista e empurra Buster para o lado.

Começa, então, uma sequência de tentativas de suicídio. Keaton vê um bonde em movimento e deita-se nos trilhos – mas é o fim da linha, e o bonde para a metros de distância, antes de seguir viagem na direção contrária. Keaton vê um cofre gigante sendo içado para uma janela de primeiro andar. Ele corta a corda e tenta se posicionar embaixo do objeto que cai, mas erra o cálculo, e o cofre faz um buraco na calçada, ao seu lado. Ele rouba uma corda e a amarra no galho de uma árvore, mas a corda é muito grande, e ele simplesmente cai no chão. Dois curtos contracampos mostrando um grupo de espectadores no exterior da jaula onde está um camelo estabelece que a cena se passa em um zoológico. Keaton foge de dois policiais ao pular dentro e fora de carros que passam em uma rua, até que finalmente consegue ludibriá-los ao fingir que é uma das estátuas de um memorial da Guerra Civil. Um intertítulo anuncia: “O dia estava chegando ao fim. Ele sonhava em poder fazer o mesmo”. Após um plano relativamente inútil em que o vemos olhar

⁷ O intertítulo aparece no relançamento do filme no DVD da Arte/Lobster e foi inserido recentemente. O texto em francês é: “*Seul, sans un dollar, le ventre creux, Malec rêve d'un festin savoureux*”.

através da janela de um salão de manicure, inspecionar as unhas e esvaziar os bolsos, ele percebe faróis se aproximando. Ele vai para a frente do automóvel em movimento, que, ao fim, revela-se não ser um automóvel, mas duas motocicletas, cada qual com um farol, que passam ao largo dele. Ele volta para a janela do restaurante e olha para dentro de um armário, onde vemos uma garrafa com um rótulo em que se lê “VENENO”. Ele primeiro prova, para depois emborcar a garrafa com crescente apreciação: trata-se, na verdade, do estoque de uísque secreto do chefe, com um rótulo falso para enganar os outros.

Atordado e animado pela bebida, Buster entra no restaurante e senta-se a uma mesa ocupada pela reunião de uma comissão. O presidente do grupo vocifera que o museu precisa de pessoas corajosas, que matem mais animais raros. Buster voluntaria-se, e o mote está preparado para uma aventura na floresta (não por acaso, a cópia do filme na Cineteca di Milano é intitulada *Nel Paese degli Armadilli* – “Na terra dos tatus”). O plano seguinte apresenta Buster ao lado de uma fogueira, aparentemente pronto para uma expedição, com um cinto de munição no quadril. No entanto, ele acaba realizando uma pesca trivial, na qual temos uma complexa *gag* em que Keaton amontoa iscas na ponta do anzol, de modo a atrair os maiores peixes (o último peixe, inevitavelmente, acaba fugindo ao afundar Buster na água).

Em seguida, ainda munido de uma arma, que ele rapidamente descarta depois que ela dispara sozinha enquanto ele a carrega nos ombros, Buster encontra-se no meio de uma caçada. Em uma *gag* intermediária e gratuita, Keaton tenta copiar um homem que caminha dentro de uma rasa piscina de ornamentos femininos – descobrindo em seguida que o homem está usando pernas de pau. Convidado a participar da caça por uma jovem atraente, ele entra em um estábulo e pega um cavalo e um grotesco conjunto de pequenos cachorros de raças indeterminadas. Tirando alguns planos com um grupo de figurantes no início da sequência, a ação de Buster nunca realmente integra-se às imagens de arquivo da caça. Sozinho

na tela, ele explora uma variedade de *gags* que envolvem sua subida no cavalo; e temos um momento maravilhoso em que ele está em pé, no topo do cavalo, como quem está no convés de um barco olhando o horizonte. Outra *gag* com o cavalo inclui uma súbita substituição do equino por um touro, quando o ator atravessa uma ponte; ainda, ao cruzar um rio, vemos Buster remar seu cavalo feito um barquinho.

Imprudentemente, após perder seu cavalo, Keaton pega uma corda e a prende no quadril, descobrindo em seguida que ela está presa a um urso. Ele foge, é perseguido pelo urso, mas a *gag* termina rapidamente, quando Buster é propelido para o fim da caçada. Esta é interrompida pela invasão de Lizard Lip Luke (Joe Roberts) e sua gangue de bandidos. Luke arrebatava a bela caçadora e a ameaça com um destino pior do que a morte. A sequência é filmada e montada de qualquer jeito, e as próprias ações de Keaton não têm muita consequência – quando ele rouba a pistola de Luke com sua vara de pescar; quando ele cria uma armadilha ineficiente, ao prender uma corda no gatilho de uma espingarda; quando ele despeja munição em um fogão. Ao menos uma das *gags* não é concluída – Buster coloca uma cadeira contra a porta, começa a empilhar almofadas nela, mas desiste e dá de ombros quando elas começam a cair. Com Luke abatido pelas munições do fogão, Buster pede em casamento a bela caçadora, que responde que já tem um marido. Keaton vai ao balneário mais próximo, veste-se com uma roupa de banho, presenteia a garota com um trevo de quatro folhas e despede-se. Ele sobe no trampolim de mergulho e pula diretamente no pavimento de concreto, desaparecendo no buraco que ele havia criado. Um intertítulo introduz o epílogo: "Alguns anos depois". A piscina está, agora, vazia e arruinada, mas o buraco ainda está lá. Buster emerge dele, vestindo roupas chinesas, acompanhado por sua esposa e três filhos orientais. "Mas esse tipo de piada visual", disse Keaton, "eu nunca teria utilizado em um filme de longa-metragem – porque não seria possível na vida real, era uma *gag* impossível".

Seu filme seguinte, *The Goat*, foi o primeiro de uma série de cinco curtas-metragens incríveis, todos realizados no espaço de um mês, e cada qual comparável, em matéria de acabamento e realização, aos seus longas-metragens mais maduros. O codiretor habitual de Keaton, durante todo o período de produção dos filmes de dois a três rolos, era Eddie Cline. Mas em *The Goat*, assim como em *The Blacksmith*, do ano seguinte, Keaton trabalhou com Mal St. Clair, que tinha acabado de deixar Sennett, por diferenças criativas entre o produtor e o diretor, ao que parece, em um longa-metragem de Ben Turpin, *Bright Eyes* [Sem título em português, 1921]. O codiretor era evidentemente parte da equipe criativa. Eddie Cline sempre dava todos os créditos de criação a Keaton. Este recordava, em relação a seus codiretores: "Bem, quando começamos a fazer nossos próprios filmes, nós éramos bem diferentes de uma companhia dramática e nós sabíamos aonde queríamos chegar. Então, um diretor acabaria mais confundido do que ajudando. Logo, toda vez que eu estava lá em frente às câmeras e tínhamos uma questão técnica, tudo o que eu precisava fazer era olhar para o câmera e ele diria a mim, ou a um dos roteiristas que estavam ao meu lado, ou até mesmo a um homem dos efeitos especiais: 'Você pode fazer isso melhor'. Tudo bem, vamos tentar de novo. As coisas eram assim."

The Goat distingue-se (e é impossível dizer se isso é consequência da influência de Mal St. Clair) por sua extrema complexidade, pela maneira pela qual as piadas visuais são entrelaçadas ao longo do filme. Bem no início, por exemplo, temos uma cena maravilhosa na qual Buster (mais simplório do que o normal) lança seu olhar curioso através das grades da janela de uma delegacia. O astuto Dead Shot Dan, que está dentro da delegacia sendo fotografado e fichado, agacha-se para além do campo de visão da lente da câmera e, acionando-a, faz com que Buster seja fotografado em seu lugar, fugindo logo depois. É apenas na segunda parte do filme que essa piada é retomada, quando os cartazes de "Procurado", identificando Buster como Dan, aparecem pelas ruas. Inicialmente desnorteado, depois

apavorado com a inesperada notoriedade, Buster consegue tirar proveito da reputação letal de Dan ao afugentar um taxista encenqueiro. Existem outros exemplos desse tipo de piada em efeito retardado. Buster engana vários policiais que o perseguem, entrando em um caminhão de mudança e os prendendo ali, enquanto o veículo parte. Mais adiante, quando já nos esquecemos da piada, o caminhão de mudança subitamente reaparece e dá uma ré em direção a Buster, e todos os policiais saem de forma atabalhoada, reiniciando a perseguição.

Em determinado momento do filme, Keaton galantemente derruba um homem que ele acredita estar insultando uma menina bonita. Depois, quando ele se vê como um fugitivo procurado, ele supõe (como nos revela o *flashback* de apenas um plano) que ele matou aquele homem. A súbita aparição da figura esbranquiçada e fantasmagórica do homem, que vimos anteriormente em altercação com um estucador, confirma seu medo. Fugindo, Buster cai diretamente nos braços de um detetive, que começa a persegui-lo. Mais tarde, tendo enganado seu perseguidor, ele reencontra-se com a menina. Ela leva-o para casa para jantar. Quando seu pai chega, descobrimos que ele é o mesmo detetive de antes, e a perseguição recomeça. Essa estrutura intrincada, junto com a singular tragicidade do tema – o inocente Buster cada vez mais enredado com a polícia e o aumento em desespero da perseguição –, faz de *The Goat* um dos filmes mais densos de Keaton.

Invenções de *gags* proliferam: Buster, distraído, coloca-se atrás de dois manequins, achando tratar-se do final da fila do pão; Buster pula atrás do pneu reserva de um carro em movimento, descobrindo em seguida que ele está solto, sendo parte da propaganda de uma garagem; Buster finge fazer parte de uma escultura equestre ao se colocar em cima de uma cavalo feito de barro, que gradualmente cede ao seu peso enquanto ele (e Keaton) é exibido ao público; Buster atrai o detetive para baixo de um carrinho carregado de pedaços de madeira e faz toda a carga cair em cima do homem, adicionando mais um pedacinho de madeira para dar sorte. E, como sempre,

temos uma das melhores *gags* de trem. Perseguido pela polícia, Buster pula no último vagão de um trem em movimento; mas este, ao partir, separa-se de seu vagão, deixando a parte de Buster estacionada, o que faz com que ele pareça um maluco que gesticula de forma insolente para a polícia. Subitamente percebendo a situação, ele corre atrás do trem. Ele sobe pela parte traseira, corre para dentro, sai pelo teto e libera o vagão frontal bem a tempo de dizer adeus aos policiais. Fecha e abre a íris. Inicialmente ao longe, o trem se move em direção à câmera. Aproximando-se em um *close-up*, nós vemos Buster sentado no limpa-trilhos. Ele sai de fininho, enquanto o condutor coça a cabeça, perguntando-se onde estará o restante de seu trem.

Após *The Goat*, tanto a vida profissional quanto a vida privada de Keaton sofreram uma completa revolução. Esse foi o último filme que ele lançou pela Metro. A Keaton Company comprou os Estúdios Lillian Way e, ainda com Joseph Schenck como produtor, começou a fazer a distribuição pela First Nation, primeiro com o nome de Comique Film Company e, a partir de 1922, como Buster Keaton Productions Inc. No final de março ou abril de 1921, Keaton quebrou o tornozelo em uma escada rolante utilizada como um elaborado objeto de cena, desenhado por ele mesmo para *The Electric House*. Esse acidente resultou em um longo repouso que, evidenciado pela quantidade de obras brilhantes que se seguiram, foi revigorante. Isso também levou ao lançamento de *The High Sign*, que Keaton até então tinha conseguido impedir. Ainda durante esse período, Keaton casou-se com Natalie Talmadge (cunhada de Joseph Schenck, que era casado com a atriz Norma Talmadge). O casamento acabou sendo destrutivo e infeliz para ele, mas, naquele momento, parecia idílico. O acidente também levou Keaton a contratar um pessoa permanente para os efeitos especiais; e o inventivo e engenhoso Fred Gabourie mostrou ser um colaborador valioso.

Em seu primeiro filme após o acidente, Keaton teve de elaborar alguma coisa para evitar o uso de sua habitual forma acrobática. O resultado foi *The Playhouse*, um de seus melhores

e mais potentes curtas-metragens. Com sua *performance* pessoal restringida, Keaton lançou-se na solução de uma série de elaborados problemas técnicos ligados à múltipla exposição. O filme era também diretamente reminescente da época do *vaudeville*: temos cenas de bastidores, um número de menestrel, uma cena de dança coreografada, uma estrela aquática (Annette Kellerman era um ídolo infantil), um macaco performativo (Keaton adorava recordar de Peter the Great, um animal adestrado que figurava no mesmo programa que sua família, no London Palace, em 1909). O próprio Buster realiza seu antigo número com a vassoura e o buraco no chão, de sua época de palcos, e faz ainda o perigoso mergulho através do pano preto, que, no programa de sua família, era conhecido como Mergulho Aborígene Original. A mistura de memória e magia é potente: *The Playhouse* é o filme mais onírico de Keaton; extrai uma aura surreal da raiz do passado e do subconsciente do artista.

Seria o uso da exposição múltipla, indago, resultado de uma lembrança infantil? O melhor filme de efeitos de Méliès, *Le Melomane* [*O Melómano*], foi lançado nos Estados Unidos em 1903, quando Buster tinha sete anos. É bem possível que tenha sido exibido em alguns programas nos quais ele se apresentou. A estranha fantasia da orquestra musical de Méliès, na qual cada nota é um rosto do cineasta declamando a letra e mexendo ao ritmo da música *God Save the King*,⁸ é ecoada diretamente nas manobras da apresentação do menestrel, na qual cada rosto negro é uma máscara esbugalhada de Buster.⁹

O filme abre com Buster entrando no teatro. Lá dentro, cada membro da orquestra é Buster. Todos do público – o rico e a bela na frisa, a velha viúva e seu trêmulo marido, a faxineira irlandesa e seu terrível filho – têm o rosto de Buster. O assistente de palco é Buster, todos os menestréis são Buster, o número de dança é feito com precisão por uma dupla de Busters...

8 "Deus Salve o Rei". Tradução nossa [N. T.].

9 Há um tributo a *The Playhouse*, consciente ou não, em um curta-metragem cômico maravilhoso, chamado *Only Me* [Sem título em português] (1929), também realizado dentro de um teatro, no qual Lupino Lane interpreta todos os 24 personagens do filme.

A ilusão é quebrada. Um outro Buster, ainda mais humilde, dorme em seu quarto. Um homenzarrão rudemente o acorda e começa a levar a mobília, e, então, o próprio quarto. Mas o homenzarrão e seus assistentes não são, como supomos em um primeiro momento, oficiais da justiça, mas assistentes de palco; e aquilo não é um quarto de verdade, mas um cenário. E o próprio Buster é apenas mais um assistente de palco, pego dormindo, sonhando seus sonhos férteis.¹⁰

Ilusão sucede ilusão. Buster impressiona-se com um casal de gêmeas univitelinas; e desespera-se quando as vê olhando no espelho, que as reflete, transformando-as em quadrigêmeas. O choque final ocorre quando ele vê seu próprio reflexo no espelho tripartido do camarim. Ele está apaixonado por uma das meninas, mas ele nunca tem certeza de qual delas ela é.

A variedade de imitações que Keaton realiza é extraordinária – não apenas os nove músicos, ou os sete membros da orquestra, ou mesmo o fedelho da frisa, que deixa o pirulito cair na elegante mulher sentada na frisa abaixo, que distraidamente usa o pirulito como binóculos, mas também o macaco – uma caracterização surpreendente. E (ao vê-lo prender-se ao arco do proscênio) podemos imaginar quão perigosa a manobra seria para alguém que tinha acabado de quebrar o tornozelo. É uma estranha sensação guardar na lembrança, entre outras coisas, um presságio: o condutor, cujas partituras

10 Keaton falou para Kevin Brownlow: "Veja, eu sou o cara que fez um filme chamado *The Playhouse*. Eu interpretei todos os papéis do filme. Com exposições duplas, eu sou toda a orquestra, eu sou as pessoas na frisa, na plateia, no palco. Eu comprei um ingresso de mim mesmo – e eu sou quem recebe esse ingresso também. Então, no folheto do filme, se nós colocarmos todos os personagens, eles serão todos Keaton. Eu estava tirando um sarro dos colegas que fazem filmes, especialmente um cara chamado Ince. Antes de seus filmes, estava escrito, 'THOMAS H. INCE APRESENTA *Hemstitching on the Mexican Border*. ESCRITO POR THOMAS H. INCE, DIRIGIDO POR THOMAS H. INCE, MONTADO POR THOMAS H. INCE, EM UMA PRODUÇÃO DE THOMAS H. INCE'. Então, quando eu fiz *The Playhouse*, eu queria brincar com isso. Escrito por Keaton... dirigido por Keaton... figurinos por Keaton... e todos do elenco são Keaton. O público riu bastante. Eles riram para valer. Mais tarde, nós iríamos fazer o mesmo com Zanuck e Mervyn Le Roy, pessoas assim. (citação tirada de *The Parade's Gone By* [Sem título em português, 1968], livro de Kevin Brownlow).

teimosamente cascateiam para fora de seu suporte, está mais ou menos na mesma situação difícil em que se encontra o antigo músico que acompanha Calvero, em *Limelight*.¹¹

A técnica para realizar a brilhante exposição múltipla no teatro de variedades e no número de dança parece ter sido desenhada pelo próprio Keaton. Primeiramente, ele criou uma máscara especial a ser colocada sobre a lente, com nove obturadores que podiam se abrir, um de cada vez. "Era mais difícil para o Elgin Lessley, na câmera. Ele teve que rebobinar o filme oito vezes e depois filmar novamente. A cada vez, ele tinha que girar exatamente na mesma velocidade para frente e para trás. Experimente isso uma vez. Se ele tivesse errado uma fração de segundo que fosse, não importa o quanto eu cronometrasses os meus movimentos, a composição da ação não sincronizaria. Mas o Elgin era extraordinário. Ele era um metrônomo humano."

"Eu consegui essa sincronia ao realizar o número ao som de uma música de banjo. Mas, novamente, eu tinha um metrônomo humano. Eu memorizei os movimentos como se decoram os passos de uma dança – cada ação correspondendo a uma batida dentro de um compasso de *Darktown Strutter's Ball*. O metrônomo-Lessley dava o tom, o metrônomo do Banjo começava com o músico batendo o pé no chão, e Lessley, então, iniciava, a cada vez, utilizando dez pés de ponta de filme como referência, contando de forma decrescente: 'Dez, nove, oito, etc.'. Quando chegava a 'zero' – e não existia ainda a expressão 'Decolar!' –, o banjo entrava no refrão e eu em cena. Simples assim" (citado em Rudi Blesh, *Keaton*).

The Boat poderia ser citado entre os grandes longas-metragens de comédia. Possui a mesma qualidade de substância cômica de *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*, 1924]. O herói é Keaton puro: pequeno, corajoso, indomável, embora aconteça uma catástrofe atrás da outra, de forma terrivelmente inevitável. Ele enfrenta cada infortúnio com um grande e fixo olhar arregalado, e uma engenhosidade incomparável. Diferentemente de outros filmes de Keaton, não há um esforço

11 Calvero é o personagem de Chaplin nesse longa-metragem [N. T.].

em manter uma narrativa convencional: o filme é mais a descrição de um incidente. O herói constrói um barco, lança-se ao mar e experiencia uma tempestade e um naufrágio. De forma incomum, Buster é essencialmente um homem de família, com uma simpática, embora às vezes irascível, jovem esposa e seus dois pequenos filhos, miniaturas de Buster.

O filme se inicia com uma das surpresas prediletas de Keaton. "Oito badaladas do sino e nem tudo está bem": nós encontramos o herói dentro de um barco, no meio de uma tempestade. Então, descobrimos que o barco está em terra firme, e que ele não balança devido ao mar, mas sim por conta de um de seus dois filhos carrancudos e impertinentes. "Tudo certo e pronto para irmos". Buster construiu o barco no porão, mas a porta de saída não tem altura suficiente. Sem pestanejar, ele remove alguns tijolos do topo da porta e usa o carro Ford da família para rebocar o barco. Mas o que ele não havia percebido era que o barco, além de mais alto, era também maior do que a porta; assim que ele consegue atravessar o vão da porta, a fundação da casa é deslocada, e ela cai completamente. Buster, sua esposa e os filhos fitam a destruição com uma expressão tão imperscrutável quanto a de Garbo no fim de *Queen Christina* [*Rainha Christina*, 1933]. Buster inspeciona os destroços. O bote salva-vidas está destruído, então ele o substitui por uma banheira. "Existe mais de uma maneira de içar um barco". Buster está posicionando a embarcação em uma rampa de lançamento quando sua atenção é momentaneamente perturbada (um de seus filhos ficou preso em algum lugar). Ele dirige para além da borda do píer e pula para fora assim que a máquina cai na água; então, olha, curioso, enquanto ela afunda.

O barco, "o Damfino",¹² está finalmente pronto para navegar. O capitão está orgulhosamente de pé no convés. Sua esposa tenta quebrar uma garrafa de Coca-Cola na popa, mas

12 Em inglês, "Damfino" é uma forma curta para a expressão "Dammed if I know", que poderia ser traduzida como "Só Deus sabe", ou até mesmo "Sei lá". É, em suma, uma interjeição usada diante daquilo que não se compreende. Ao mesmo tempo, "Damfino" transformou-se em uma expressão de identidade para os fãs dos filmes de Buster Keaton, sendo eles, portanto, os "damfinos" [N. T.].

a garrafa mantém-se intacta, enquanto a popa fica amassada. Buster gentilmente inclina-se para a lateral e acerta a garrafa com um martelo, em preparação para uma das melhores imagens de Keaton. Orgulhoso e ereto, lá está ele em pé na proa do barco enquanto este desce pela rampa de lançamento, e desce e desce até que a água do mar atinge o pescoço de Buster, e sua cabeça gira e gira em desamparada confusão.

Mas "você não consegue abater um bom barco". "O Damfino" finalmente está pronto para o mar e para sua odisséia de desastres. Buster acidentalmente coloca um de seus filhos dentro do tubo de escape do barco. Perplexo com os gritos que saem de dentro do tubo, ele conspicuamente inspeciona a chaminé. Finalmente compreendendo o que se passa, ele levanta o tubo de escape, basicamente despejando a criança ao mar. Então ele precisa mergulhar atrás da criança. Quando sai com o barco, ele esquece a corda presa ao píer e acaba levando tudo junto, incluindo um pescador que estava sentado em sua borda. Ao passar embaixo de uma passarela, o barco se desmonta, dado que ele estruturou toda a engrenagem do convés como quem cria um barquinho para ser depositado dentro de uma garrafa, e acaba caindo novamente no mar. Ele lança a âncora, mas esta imediatamente boia na superfície. "Dez segundos depois", diz o intertítulo surreal, digno de *L'Âge d'Or* [*A Idade do Ouro*, 1930].¹³

Após o almoço – um tocante momento familiar, em que Buster e seus filhos, cúmplices, não deixam a mãe perceber que suas panquecas estão duras demais para mastigar –, os problemas recomeçam. Buster martela uma fotografia na parede da cabine, e imediatamente começa a entrar água no barco. Uma das panquecas é convenientemente utilizada para fechar o buraco. A embarcação é praticamente emborcada por conta de um barco a motor que passa. Eles vão dormir (as crianças vestem roupas de dormir e pequenos chapéus iguais ao de Buster), mas Buster tem problemas com seu beliche. Então, por causa de um súbito jorro de água que entra pela vigia, ele é lançado para fora da cama.

13 Clássico filme surrealista de Salvador Dalí e Luís Buñuel [N. T.].

Uma tempestade aproxima-se. Buster, buscando encará-la com coragem, lança mão, sucessivamente, de uma vela, um guarda-chuva e um sinuoso e molenga telescópio, mas eles são todos engolidos pelo mar, assim como ele. Keaton envia uma mensagem de emergência pelo rádio, mas, ao responder à solicitação por identificação realizada pela Guarda Costeira, ele diz "Damfino", e recebe como resposta um simples e seco "Eu também não sei", ao desligar.¹⁴

O barco emborca continuamente, fornecendo uma das mais extraordinárias e assombrosas imagens de todos os filmes de Keaton. Dentro da cabine, que roda, Buster é obrigado a ficar correndo como um rato na esteira. Finalmente, ele consegue pregar os sapatos no chão, de modo que ele possa girar o barco, mas isso pouco ajuda. O buraco da parede da cabine vaza novamente, e, apesar do engenhoso esforço de Buster para escoar a água através de novos buracos que ele abre no chão, o barco afunda. A família fica à deriva dentro da banheira, enquanto Buster afunda galantemente junto com o barco. Vendo seu pequeno chapéu passar boiando, eles se aproximam até que Buster ergue-se, com a cabeça ainda dentro do chapéu. A família está reunida dentro da banheira. Um de seus filhos pede um gole de água, e Buster gentilmente lhe dá a água da torneira. Enquanto os pais buscam ajuda, o filho mais novo retira e joga fora a tampa do ralo da banheira.

Enquanto afundam, Buster abraça a família, fechando os olhos. Pouco tempo depois, ele os abre, ao notar que onde estão, à beira-mar, dá pé. Um depois do outro, cada um da pequena família sai da banheira e caminha em direção à escuridão. Eles se viram um para o outro momentaneamente. "Onde estamos?", pergunta a esposa. Buster responde, "Damfino", enquanto desaparecem na noite.

Nenhum filme de Keaton anterior a *The Boat* foi tão enraizado em sua própria melancolia, ou foi fonte de tantos momentos de riso.

14 Olhar nota anterior [N. T.].

The Boat foi um desafiador batismo para o novo encarregado dos efeitos especiais dos filmes de Keaton. O comediante disse a Rudi Blesh que Gabourie criou dois barcos, um que boiava e outro que afundava, mas que cada um realizava persistentemente a tarefa do outro.

A série de dezenove curtas lançados entre setembro de 1920 e março de 1923 é impressionante em sua variedade. Keaton nunca repete uma *gag* ou uma estrutura narrativa. Cada filme parece um experimento que antecipa os trabalhos maduros de longas-metragens. *The Paleface* [A Prova de Fogo, 1922], por exemplo, antecipa *The General* [A General, 1926], ao usar uma grande massa de pessoas em cenários naturais, e antecipa *Our Hospitality* [Nossa Hospitalidade, 1923] e *The Navigator*, na maneira como a comédia implica situações dramáticas sérias. O filme abre com barões brancos do petróleo – da *Great Western Oil Company*¹⁵ – trapaceando indígenas para roubar suas terras. Hoje em dia, podemos olhar para isso como um extraordinário e antecipado reconhecimento da fina linha que separa grandes negócios e o crime. Os elegantes homens de negócios se reúnem em uma decorada sala de diretoria; o presidente ausenta-se para encontrar-se com o capanga responsável pela política de intimidação e assassinato dos povos originários que ocupam as terras das bacias de petróleo. Os indígenas, massacrados e expulsos de suas terras, tomam a decisão: "Matar o primeiro homem branco que atravessar o portão". Claro, o primeiro homem branco é uma pequena e solene figura usando um chapéu chato, que inofensivamente coleta borboletas.

A primeira parte do filme mostra os variados esforços de Buster para frustrar o afã dos indígenas em incinerá-lo. Depois que ele faz uma roupa de amianto e, animadamente, fuma um cigarro na pira, os indígenas se jogam no chão e começam a venerá-lo. Aceito pela tribo, ele os leva para o escritório dos barões de gado, onde ele ameaça escalpelar os

15 "A Grande Companhia Petrolífera do Ocidente" [N. T.].

homens brancos (um deles voluntariamente entrega-lhe a peruca). Logo em seguida, no entanto, após um dos comerciantes armados forçá-lo a trocar de roupas com ele, Buster precisa, novamente, fugir de sua própria tribo. Tudo, ao fim, se resolve, com a concessão da terra sendo encontrada nos bolsos do casaco do presidente da companhia petrolífera, e Buster recebendo, em recompensa, a mão da filha do pajé. Eles se abraçam e beijam apaixonadamente. Intertítulo: "Dois anos depois". Vemos os dois ainda no mesmo beijo de antes, que, após uma breve pausa para respirar, é retomado.

Até *The Goat*, os curtas de Keaton eram compostos por *gags* visuais. As melhores partes de *The Playhouse* provêm de uma virtuosidade técnica. *The Boat* era essencialmente um filme de objetos cênicos. As partes mais importantes de *The Paleface*, no entanto, são aquelas provenientes da agilidade e ousadia que largamente caracterizariam os melhores longas-metragens de Keaton. Ele parece cair em um barranco profundo. Ele desce um perigoso barranco de cascalho de quarenta e cinco graus e termina em um impressionante pulo da borda de um penhasco para uma árvore. Seu feito mais espantoso é cruzar um desfiladeiro em uma ponte que consiste de esteios suspensos por dois arames. Mas apenas alguns dos esteios foram conservados, então ele é obrigado a atravessar engatinhando, tirando os esteios que estão atrás e plantando-os na frente. Até essa façanha é de tirar o chapéu. Ele está fugindo dos indígenas. Chegando ao outro lado da ponte, ele encontra uma outra tribo hostil aguardando-o. Ele, então, pula para o desfiladeiro, em direção ao rio que há lá embaixo. Ele já havia compreendido a especial potência dessas perigosas *gags*, realizadas, aparentemente, com naturalidade, e filmadas sem falsear, em longos planos e *takes* abertos, tão francos quanto o olhar do próprio Keaton.

Essa incrível sucessão de sucessos de Keaton atinge seu clímax e seu fim em *Cops* [O Enrascado, 1922]. O processo desse filme possui a inevitabilidade característica da tragédia; e a sub-reptícia melancolia de *The Goat* e *Convict 13* é intensificada.

A história coloca o comediante em antagonismo com toda a força policial de Nova York, e seu peculiar fim é muito mais próximo da tragédia do que da farsa.

O filme abre com uma ilusão de óptica típica de Keaton. Nós o vemos desolado atrás das grades. A câmera afasta-se para apresentar o espaço, e percebemos que ele está, na verdade, olhando através do portão do jardim de sua namorada. Uma série de confusões com um táxi e um agressivo policial rechonchudo faz com que Buster torne-se o possessor da carteira do policial (e torne-se, conseqüentemente, um criminoso). Ele cai no golpe de um vigarista que, fingindo que sua esposa e filhos estão passando fome, vende ao generoso Buster os objetos que pertencem à casa de outra pessoa. O verdadeiro dono dos objetos é um policial que está de mudança; logo, quando Buster começa a carregar os objetos em uma carroça que alugou, a vítima acredita tratar-se apenas do homem da mudança, e até o ajuda no carregamento – surpreendendo Buster suavemente. Sua excursão pela cidade, em que lida com o agitado tráfego urbano em cima de um cavalo que é surdo e teimoso, é um exemplo clássico do confronto entre desastre e engenhosidade em Keaton.

Abruptamente, ele encontra-se na dianteira da anual passeata da polícia de Nova York. Ele é momentaneamente surpreendido pelos aplausos, que graciosamente aceita como se fossem para ele. De repente (uma referência direta ao pânico de Wall Street de 1919 e a todos os outros sustos terroristas do pós-guerra), um anarquista, do topo de um prédio, lança uma bomba, que cai no assento ao seu lado. Distraidamente, ele acende um cigarro a partir da faísca de seu pavio e jogá-la fora, como se fosse um fósforo. Ela explode, destruindo a passeata e causando pânico geral. Agora, toda a força policial está atrás de Buster – uma seqüência de perseguição maluca que termina com ele utilizando uma escada para catapultar-se acima da cabeça dos policiais que o cercam.

A seqüência final começa com um plano (já utilizado anteriormente na passeata) de uma rua vazia, com uma estranha perspectiva, como um edifício teatral de Palladio visto a partir

de uma enorme arcada. Keaton entra em cena pela esquina, e, logo depois, atrás dele, um verdadeiro pelotão de policiais. Eles todos correm para frente e desaparecem na parte inferior do quadro, reaparecendo no momento seguinte, na direção contrária, ainda atrás dessa pequena e solitária figura. Eles a seguem até a soleira de uma porta. A câmera recua: é a delegacia de polícia. As portas se fecham atrás deles. No momento seguinte, uma figura com uniforme de polícia sai furtivamente pela porta, fechando-a com chaves. Trata-se, evidentemente, de Buster. A garota que vimos no jardim no início do filme, e que depois, em retrospecto, descobrimos tratar-se da filha do prefeito, passa. Ela levanta o nariz com desprezo e vira-se. Ele destranca a porta e entra novamente na delegacia. A palavra "Fim" está escrita em uma lápide onde vemos, dependurado, o chapéu chato de Buster.

Seguindo a sofisticada comédia da carroça que cruza a cidade, Buster aparece em cima do carrinho, como um capitão na proa de seu barco; ajusta um telefone para comunicar-se com o cavalo surdo; ou arma um sistema mecânico de sinais de mão (que, naturalmente, bate em um policial), após ter sua mão mordida por um cão vira-lata – a melancolia surreal e estranha do final é tão misteriosa quanto assombrosa.

Não deve nos surpreender o fato de Keaton não conseguir manter o nível das produções do período entre *The Goat* e *Cops*; e nenhum dos seis filmes que ele realiza entre *Cops* e seu último filme de dois rolos, *The Love Nest*, se iguala ao seu melhor trabalho. Talvez porque a sua vida pessoal estivesse, pela primeira vez, causando-lhe distrações e estresse. No início de 1922, sua esposa estava grávida de seu primeiro filho, e Keaton estava de mudança, vendo-se forçado a viver à altura da suntuosa imagem de estrela de cinema dos anos 20. Entre fevereiro e junho, não houve lançamentos de Keaton (embora *The Playhouse*, *The Boat*, *The Paleface* e *Cops* tenham todos sido lançados em um período de quatro meses). Veio, então, o apático *My Wife's Relations*. Esse é essencialmente baseado em uma anedota, e é mais interessante por ser uma comédia realizada

em Nova York, com piadas afiadas sobre imigrantes que não falam inglês, como uma família irlandesa proletária, cujos membros incluem, ironicamente, um policial e um gângster. O filme começa muito bem. Buster gerencia a *Busy Bee Candy Store*,¹⁶ e é visto pela primeira vez lutando contra uma meada de caramelo. Em uma altercação com um carteiro, que inadvertidamente se vê entremeadado no caramelo, Buster quebra uma janela. Uma grande mulher irlandesa, que ele derrubou na confusão, envia-o para um juiz polonês que, não sabendo falar inglês, comete o erro de casar os dois. A mulher leva seu inesperado prêmio para casa, para sua terrível família, que o trata com o maior desprezo, até encontrar uma carta indicando que ele está para herdar uma fortuna. Eles, então, se mudam para um apartamento chique e vivem uma vida de lazer, até que o verdadeiro estado das finanças de Buster emerge e ele agencia uma fuga em um trem para Reno.

É um empreendimento bagunçado e irregular, cujas melhores cenas são uma luta com uma cama e um almoço de família, no qual Buster sempre termina sem conseguir comer, até o momento em que tem a brilhante ideia de trocar a data do calendário para sexta-feira, quando os gananciosos, mas também devotos, irlandeses não tocam em carne.¹⁷ As escancaradas trapaças que Buster lança em sua parceira mal-humorada, ao fingir que está dormindo, são também engraçadas; e sua apresentação na sociedade, com seu cabelo que parece um ninho de passarinhos, decorado com uma maçã no topo, não é de todo mal.

Em *The Blacksmith*, Keaton teve novamente Mal St. Clair como seu codiretor, mas o resultado não chega aos pés de *The Goat*. Sendo uma série de *gags* que surgem não a partir do desenvolvimento da situação dramática, mas como uma exploração das possibilidades cômicas de um determinado espaço, o filme lembra os filmes de Arbuckle (com óbvias semelhanças

16 "Loja de Doces da Abelha Trabalhadora" [N. T.].

17 Tratando-se, evidentemente, da Sexta-feira Santa [N. T.].

com *The Garage* [*A Garagem*, 1920]). Keaton é o assistente do ferreiro. Ele frita ovos na fornalha. Há ótimas situações com um gigante ímã suspenso que atrai todo pedaço de material jogado à sua volta, incluindo os martelos do ferreiro e uma roda de carro, além do distintivo e da arma do xerife que aparece para reprimir o brutal ferreiro que abusa de Buster. O ferreiro é dominado pelo pelotão do xerife (fortuitamente auxiliado pela queda da roda do carro) e é preso dentro do escritório dele. Buster realiza um número bastante charmoso, embora sem muito sentido, em que coloca sapatos novos em um cavalo, como se estivesse em uma loja humana de sapatos, selecionando diferentes modelos de caixas empilhadas pelas paredes e, tal qual um polido vendedor, solicitando a opinião do cavalo com relação a cada modelo. Ele finaliza o tratamento espirrando óleo, acidentalmente, no cristalino cavalo branco. Ele ajusta o sistema de suspensão de um automóvel embaixo do selim de uma joqueta machucada. Ele consegue destruir dois carros – um caco velho e um Rolls-Royce branco, novinho, de um dono orgulhoso – em um só golpe. Mais tarde, Keaton admitiu que o Rolls foi um erro. Como W. C. Fields, ele aprendeu com a recepção de seus filmes. "Você raramente consegue arrancar riso ao destruir alguma coisa que tem valor. Quando você chuta um chapéu de seda, ele tem que já estar em mau estado; quando você quebra um carro, dê nele algumas batidas antes de trazê-lo para a cena" (W. C. Fields).

A deusa da vingança ameaça quando todos os lesados chegam ao mesmo tempo – o ferreiro, o dono do Rolls e a mulher do sistema de suspensão que não deu certo. Buster foge, encontra um trem e, então, a bonita cavaleira, cujo cavalo desembestado ele captura. Enquanto ela busca se recompor, ele rapidamente furta um anel de seu dedo e utiliza-o, sem ela notar, para pedi-la em casamento. Os lesados aproximam-se, mas são abatidos por uma rampa de acesso ferroviário. O jovem casal pula na parte de trás do trem em movimento. O intertítulo diz: "Muitas luas de mel expressas realizadas desde então". Um trem é visto em uma imagem de maquete. De repente, ele

descarrilha e cai. Percebemos que é um trem de brinquedo com o qual Buster, vestindo um roupão de banho e fumando um cachimbo, está brincando, enquanto a garota, agora sua esposa, segura um bebê e olha para o horizonte.

As *gags* são descaradamente forjadas, e em vários momentos Keaton lança mão de absurdidades que, até então, rejeitava. Ele exhibe seus músculos de ferreiro – e, então, esvaizia-os com um alfinete. Ele usa o balão de uma criança para sustentar um carro sem rodas, em vez de usar um macaco; quando a criança lança uma pedra em direção ao balão, este estoura, derrubando o carro. O chapéu de Keaton voa em consequência do choque que sente ao perceber a volta do brutal ferreiro. E a longa sequência do cavalo e seu sapato é de um absurdo raramente associado a Keaton.

A julgar pela peculiar narrativa sem muita consequência, as cópias sobreviventes de *The Frozen North* devem estar incompletas. Afinal, é um Buster incomumente desagradável e nefasto o que sai da "última estação de trem" para o Norte congelado. Depois de espiar pela janela de uma casa de jogos, ele aplica um golpe – corta de um pôster a figura de um bandido segurando uma arma e a coloca diante da janela. Tendo uma "cobertura", ele entra e começa a saquear o local. Seu ardil é desmascarado, e ele é jogado para fora de lá. Buster entra em uma casa e, vendo um homem e uma mulher abraçando-se em um sofá, embarca em uma paródia, de tons leves, das gesticulações de William S. Hart. (A sátira foi suficientemente contida, principalmente ao gracejar com a tendência de William S. Hart de chorar, durante um momento emocionante, de forma máscula, de modo a não ofender o grande ídolo do Ocidente). Ele, então, atira no homem e na mulher, descobrindo em seguida que ele entrou na casa errada: ela não é, como ele pensou, a sua esposa. Chegando à sua casa, ele é desagradável com sua esposa, que acaba desmaiando por conta de um vaso que lhe cai na cabeça. Ele dissimula o acidente diante de um policial, dançando com a mulher inconsciente. Depois, ele se arruma todo e se lança na adúltera perseguição de uma mulher da

vizinhança, cujo marido está fora, em uma expedição. O marido, ao voltar, encontra Buster com sua esposa e a leva consigo no seu trenó de cachorros.

Buster pede um táxi que é um trenó guiado por cachorros raivosos, cuja união é desfeita assim que eles percebem a presença de um coelho. A perseguição transforma-se em uma confusa situação envolvendo quatro veículos – os dois trenós com cachorros, um coche e uma motocicleta movida por hélices, que Buster consegue fazer andar para trás ao modificar o sentido das pás. Ele se acomoda em um iglu. Então, é iniciada uma sequência de pesca no gelo – ele perfura um buraco, dentro do qual acaba caindo, e encontra-se várias vezes, todo molhado, com um esquimó que pesca em outro buraco próximo. Ele volta para seu iglu e encontra sua parceira lavando o chão com uma vassoura mecânica. No iglu ao lado está a mulher que ele deseja. Ele tenta seduzi-la – ou até mesmo estuprá-la –, mesmo após inúmeros conflitos com seu marido, obviamente irritado. Em determinado momento, ele é transformado, diante dos olhos da mulher, em Erich Von Stroheim (que havia atuado, seis meses antes, em *Foolish Wives* [*Esposas Ingênuas*, 1922]). Enquanto os dois homens lutam, a esposa de Buster aparece na janela e atira... Buster acorda – ele tinha caído no sono dentro do cinema. O lanterninha diz: "Acorde, o filme acabou". Apesar da clara ambição da produção, o filme é fraco em suas *gags* e parece desesperado. O herói não possui qualquer tipo de consistência, nem como um personagem de Keaton, nem como uma figura paródica. *The Frozen North* é, talvez, mais bem compreendido como uma brincadeira, uma celebração da temporária liberdade das preocupações domésticas que começavam a sufocar Keaton. (Foi filmado longe dos estúdios, próximo do lago Tahoe, em High Sierra, onde depois ele faria *Our Hospitality* e as cenas subaquáticas de *The Navigator*.)

Os quatro filmes seguintes, temos que admitir, são tão bem realizados quanto qualquer outro na filmografia de Keaton; mas, de certo modo, a acomodação a métodos já explorados anteriormente e o repisar deles assumem o lugar da

inspiração e da invenção. Isso pode ser um ponto de vista pessoal e discutível, mas é bem provável que, naquele momento, Keaton já tivesse superado o formato de curta-metragem e estivesse ansioso pelos desafios da construção de um longa-metragem. (Desde o início, mesmo antes de começar a produção em seu estúdio próprio, ele sugeriu a Schenck que, no futuro, ele realizasse apenas longas-metragens: "Mas ele não concordava. Schenck insistiu para que eu voltasse para o formato de dois rolos. Eu não consegui convencê-lo de que os longas-metragens de comédia estavam entrando na moda. Se eu tivesse ganho o argumento, isso teria feito uma grande diferença na minha carreira. Nem o Chaplin, nem o Lloyd faziam longas-metragens naquele momento. Eu estaria na frente dos dois".)

É verdade que *The Electric House* possui a fórmula *keatoniana* ideal. Todo o material filmado antes do acidente de 1921, em abril, foi abandonado, e um filme completamente novo foi refilmado, dentro de um novo cenário criado por Gabourie, embora a história original tenha sido mantida. Buster recebe o diploma errado na correspondência de sua faculdade e, para sua surpresa, ele descobre ser oficialmente um engenheiro elétrico. Ele é convocado para equipar uma casa toda elétrica; assim que termina, ele apresenta aos felizes donos as escadas rolantes, a estante de livros e a mesa de sinuca mecanizadas, a mesa de jantar de correr, a máquina de lavar pratos e a piscina automatizada. Quando o dono da casa (Big Joe Roberts) convida os amigos para conhecer a casa, o maquinário é sabotado pelo nefasto rival de Buster, o verdadeiro dono do diploma. A máquina de lavar pratos arremessa as louças para todos os lados, a escada rolante lança as pessoas para a piscina e todas as outras máquinas entram em parafuso. Expulso por seus empregadores e rejeitado pela bela filha deles, Buster decide suicidar-se, amarrando um pedra no próprio pescoço e lançando-se à piscina, que caprichosamente esvazia-se e preenche-se em torno dele (um uso eficaz do movimento acelerado, um artifício raro em qualquer outro filme de Keaton). Finalmente, Keaton é sugado pelo ralo e despejado, pelo esgoto de Los Angeles, no mar.

Daydreams [Sonho e Realidade, 1922] é, talvez, a tentativa mais elaborada de Keaton de contrastar e entremear sonho e realidade, como ele havia feito em *Convict 13* e *The Playhouse*, e como buscava fazer em *The Love Nest* e *Sherlock Jr.* [Bancando o Águia, 1924]. O filme abre com Buster visitando a casa de sua namorada. Claramente humilde, ele aproveita as flores que ela acabou de jogar fora para, galantemente, presenteá-la com um buquê. Desafiado pelo pai mal-humorado dela, ele promete que fará tudo o que for necessário para que ela possa manter o estilo de vida ao qual está acostumada – se não conseguir, ele se matará. A partir desse momento, quatro sequências individuais são apresentadas pelas cartas de Buster, lidas pela namorada. Ele escreve que está trabalhando em um hospital, cuidando de 200 pacientes e realizando cirurgias. Cortamos para a realidade, na qual, em uma fazenda veterinária, Buster tem lamentáveis encontros com cachorros e um gambá. Ele escreve que está "limpando Wall Street" – e, de fato, ele está, mas como um varredor de rua que se surpreende com a quantidade de lixo proveniente de uma passeata. Ele escreve que trocou a vida de Wall Street para ser um ator profissional e diz que está atuando em *Hamlet*. Mas o que vemos é ele como um figurante, enrolando-se com os problemas de seu figurino romano e sendo, conseqüentemente, expulso do teatro. Buscando vender sua roupa romana em um brechó, ele entra em uma briga com a polícia. Na carta seguinte, ele informa à garota que ele ficou tão famoso que precisa se esconder e fugir. Aqui, nós temos uma lacuna nas cópias do filme que sobreviveram. Depois de planos nos quais Buster está, aparentemente, sendo saudado em uma enorme passeata de rua (a passeata policial de novo?), nós cortamos para planos nos quais ele é perseguido por uma horda de policiais. Estranhamente, duas *gags* muito parecidas são quase justapostas. Ele pula na frente de um bonde em movimento – que, então, anda na direção contrária, levando-o de volta a seus perseguidores. Um minuto depois, ele pula em uma barca que se afasta do ancoradouro – mas que, claro, retorna, obrigando-o a buscar refúgio na pá da

roda propulsora, em cima da qual ele é forçado a correr feito um rato na esteira. Ele cai na água e é resgatado pelo anzol de um pescador. Na sequência final, ele é entregue pelo correio, machucado e esfarrapado, à casa de sua namorada. O pai da namorada lhe empresta uma arma, de modo que ele possa cumprir seu juramento suicida. Vemos um nuvem de fumaça, mas Buster reaparece e, em seguida, é lançado para fora da janela pelo pai da menina. A ideia do filme é, de forma geral, mais atraente do que sua execução, e o retorno para a garota, assim como o relacionamento dos dois, não é tratado com a habitual compreensão que Keaton tem dos personagens.

Ele não falou de *The Balloonatic* [O Aeronauta, 1923] em nenhuma das entrevistas que realizou em seus últimos anos de vida; mas é provável que o filme não estivesse entre os seus favoritos. Há, no curta, muito daquilo que ele chamava de "ridículo", o que não agradava sua natureza lógica. O filme é, de fato, uma série descontínua de *gags* passivas: Buster não é intimado a colocar em prática seu talento para resolver os problemas. Ele é mais jogado em situações problemáticas e é salvo por acidente ou sorte. A abertura é uma ilusão de óptica típica de Keaton. Nós o encontramos em um quarto escuro, onde esqueletos e outros fenômenos estranhos assomam. A explicação aparece quando ele cai por um alçapão e é ejetado, por meio de um cano, para a frente de um espetáculo de variedades, *A Casa da Encrência*.¹⁸ Ele observa com curiosidade uma mulher gorda que entra para o *show*. Em pouco tempo, ela também cai pelo alçapão e é lançada, por meio do cano, para cima de Buster. Ansioso, ele a vê entrar novamente no *show*, aproveitando para ir embora. Galantemente, ele deposita sua jaqueta no chão, diante de uma linda garota que está parada em uma calçada enlameada, mas a jaqueta é atropelada pelo carro que aparece para buscar a garota. Ele segue uma outra menina bonita dentro do Túnel do Amor e sai com o chapéu enfiado até os olhos. Curioso, ele sobe em um balão que está em vias de ser

18 No original, "The House of Trouble" [N. T.].

lançado. O balão se desprende e sobe, levando Buster consigo. Nós o vemos depois já bastante ajustado à situação, colocando sua roupa suja para secar nas cordas. Ele também pendura alguns pombos de barro, usando-os para praticar tiro ao alvo, mas acaba furando o balão.

Keaton cai numa terra forasteira, onde uma menina da natureza (a escultural e muitíssimo engraçada Phyllis Haver) está morando. Durante o processo dos vários experimentos de Buster com barcos (sua canoa desmontável – que também pode ser usada em terra – é chamada de "Minnie Tee Hee")¹⁹, pesca, caça e uso de uma raquete de tênis para grelhar peixe, os dois se aproximam e iniciam uma acalorada inimizade. Quando Buster tenta salvar Phyllis de um touro (o que é desnecessário – ela consegue, sem esforço, levá-lo ao chão) e acaba matando dois ursos com um tiro acidental, o amor floresce. Eles remam para longe com sua canoa. Em um plano longo, vemos os dois aproximarem-se de uma queda d'água de um enorme penhasco. Mas a canoa veleja diretamente para o céu. Parece a imagem perfeita da invulnerabilidade mística do amor, até que percebemos que o balão está de volta, enganchando-se à canoa e salvando os amantes bem na beira do penhasco.

O último filme de dois rolos de Keaton, *The Love Nest*, deu-lhe ótimas oportunidades para brincar com barcos – aparecem no filme pelo menos três. O intertítulo de abertura – "Até o mais belo pôr do sol perde a cor quando sua noiva diz que vai lhe deixar"²⁰ – introduz o romântico plano de silhuetas, mostrando um casal no momento em que a mulher afasta-se do homem. Buster declara que renega as mulheres e embarca em uma navegação marítima ao redor do mundo. Ele sai com seu pequeno barco repleto de provisões. Um *fade* indica a passagem de tempo: agora, seu rosto está escurecido por uma barba absurdamente bem cortada, e ele está claramente em uma situação difícil. Nesse momento, ele é acolhido por uma

19 "Pequena risada" [N. T.].

20 Isso é uma tradução: o filme sobreviveu apenas em sua versão com intertítulos franceses.

embarcação baleeira que passa, o Ninho do Amor.²¹ Há vagas entre a tripulação, dado o hábito do irritadiço capitão de lançar seus homens ao mar (com muitos xingamentos), pelos erros mais triviais. Buster, por sorte ou estratégia, consegue escapar desse destino, embora por muito pouco.

Uma baleia é vista, e o capitão pede a presença de todos os homens (o que é uma desculpa para uma piada estranhamente boba e longa, com Buster entendendo a ordem ao pé da letra, ajoelhando-se e colocando suas mãos firmemente no convés).²² Buster não consegue prender o final da corda do arpão, de modo que ela cai no mar. No entanto, ele consegue arrastar a baleia de volta para o barco e, dando a ponta da corda ao capitão, o faz ser arrastado pelo mar. O capitão retorna a tempo de ouvir o anúncio de Buster de que ele estaria no comando a partir daquele momento. O capitão, irado, manda toda a tripulação arrumar as malas, enquanto Buster foge para o mar. À noite, ele retorna, faz um furo no barco e aguarda (enquanto joga paciência) em um bote salva-vidas. O barco afunda e Buster vai embora no salva-vidas, o Pequeno Ninho do Amor, lançando uma grinalda em homenagem ao capitão. Ele está, agora, limpo ao lado de uma misteriosa construção flutuante no mar, onde ele foi obrigado a buscar refúgio após atirar em um peixe rebelde que estava em seu barquinho, consequentemente afundando-o. A estrutura misteriosa é um entre os vários alvos para prática de tiros navais. O alvo de Buster é acertado e explode, e vemos um Buster arrebitado e sujo, flutuando em direção aos céus

Ele acorda e se encontra de volta no Cupido.²³ O Ninho do Amor foi apenas um sonho. Suas provisões acabaram e ele está perdido. Só então uma jovem mulher passa nadando.

²¹ No original, "*The Love Nest*" [N. T.].

²² No original, a expressão é "*All hands on deck*", uma expressão marítima inglesa que, ao pé da letra, significa "Todas as mãos no convés". Na verdade, significa que todos devem estar focados, ajudando na navegação [N. T.].

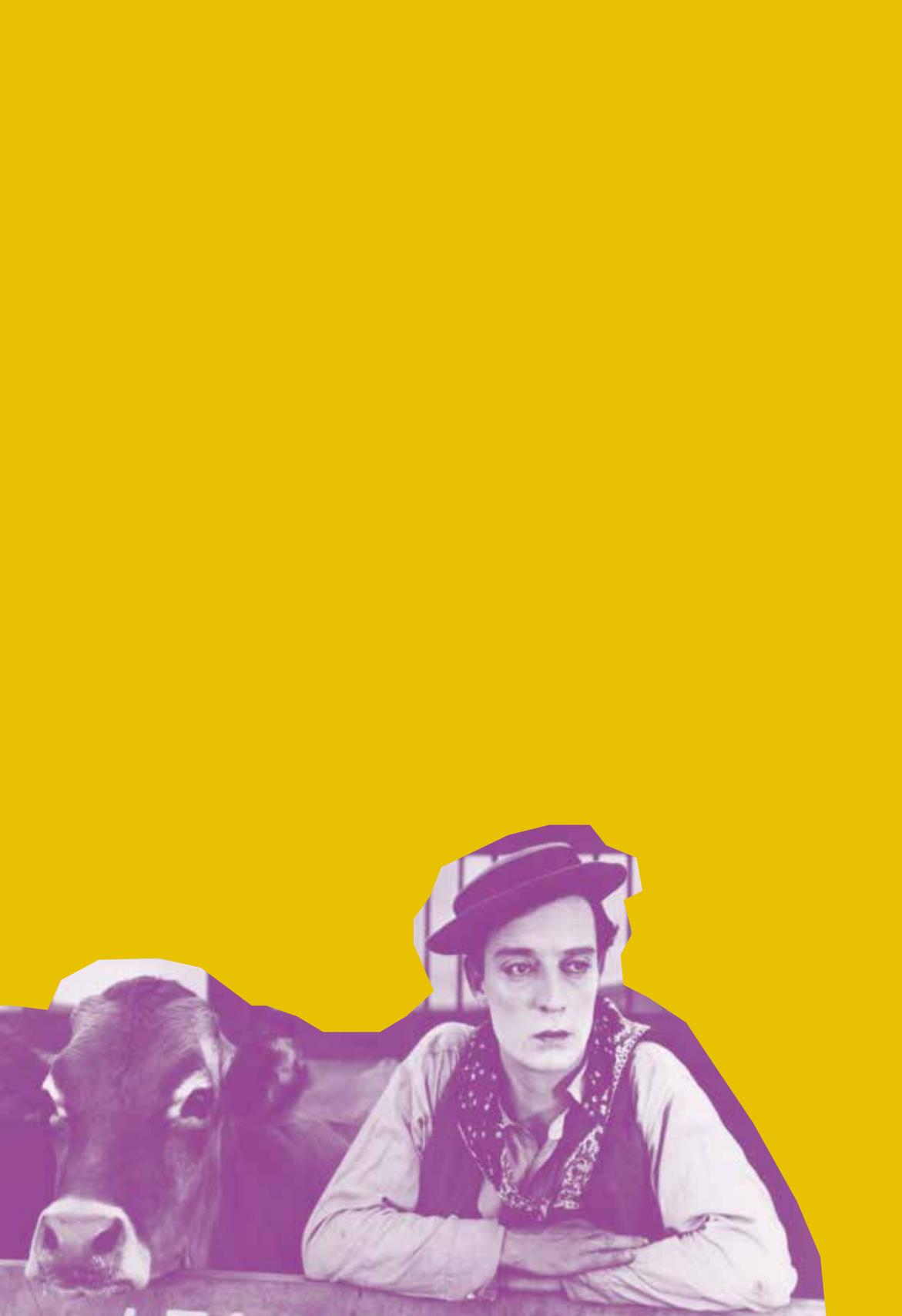
²³ "*The Cupid*", nome original do barco que Buster veleja após renegar as mulheres [N. T.].

Surpreso, ele olha ao redor e percebe que ele esqueceu de desamararrar o Cupido, e que está no mesmo cais do princípio do filme.

Schenck sentiu que estava na hora de realizar longas-metragens. Os filmes de dois rolos já não eram tão interessantes financeiramente e, além disso, gastavam muito material cômico. A partir de março de 1923, os Estúdios Keaton mudariam sua política de produção. Daquele momento em diante, em vez de oito curtas-metragens por ano, os Estúdios fariam dois longas-metragens. O salário de Keaton sofreu um aumento para \$ 2000 por semana (depois subiria para \$ 5000), enquanto ele mantinha seus 25 por cento em cima dos lucros gerais.

A
NÁ
LI
SES





A MISE-EN-SCÈNE DE KEATON

JEAN-PIERRE COURSDON

Tradução: Clarissa Ribeiro

1. PRINCÍPIOS FUNDAMENTAIS

Mas, primeiro, o que o próprio Keaton pensava sobre isso? De imediato, seríamos tentados a responder “pouca coisa”, e a acrescentar, à guisa de justificativa, algo como “Keaton não pensava, *fazia*”. Certamente, ele nos deixou poucas declarações sobre sua concepção da *mise-en-scène*. Por isso, conclui-se frequentemente que a forma de seus filmes é o produto de uma atividade puramente instintiva, que se exerceria em um clima de genial inconsciência. Assim, David Robinson, ao fim de seu livro, atribui o que ele chama de “a estética consciente” de Keaton a dois princípios simples: “Fazer rir e não ser ridículo demais”. Ele privilegia excessivamente a virgindade teórica da arte *keatoniana*, sobretudo se observarmos que “fazer rir” dificilmente será considerado como um “princípio estético” em si (o que nos deixa com um único e negativo princípio). Sem dúvida, de certo ponto de vista, importa pouco que Keaton tenha agido “conscientemente” ou não; o que conta é o produto de seu trabalho, a obra que ele nos deixou. A análise dos filmes se oculta tantas vezes por trás da exegese das intenções (conhecidas ou presumidas) do autor, de um pensamento cujas obras

seriam o produto, que gostamos de encontrar uma obra *inocente*, cujo autor parece nada ter “desejado dizer”, o que deveria desencorajar as tendências teleológicas da crítica. Apesar disso, seria surpreendente (e se ater a este ponto não nos é indiferente) que um homem para quem dirigir era uma atividade tão fundamental nunca tenha formulado nenhum conceito sobre a organização e o objetivo dessa atividade, o que significaria dizer, ao pé da letra, que ele não tinha nenhuma ideia do que fazia. Poder-se-á argumentar que, justamente, essa atividade lhe era tão natural que ele a praticava “sem pensar”. Mas não se faz a *mise-en-scène* como se respira, ainda menos como o Senhor Jourdain fazia prosa. Keaton tinha, seguramente, uma “concepção” da *mise-en-scène*, e essa concepção não era, de maneira alguma, inconsciente.

Aos dois “princípios estéticos” destacados por Robinson, é necessário acrescentar um terceiro, muito mais significativo, que o próprio Keaton enunciou amiúde, e sobre o qual repousa toda sua abordagem da *mise-en-scène*: “Não trapacear o espectador”. Esse princípio estético é também, primordialmente, um princípio moral: nenhuma obra é mais apropriada do que a de Keaton para ilustrar a proposição segundo a qual toda estética remete a uma ética. Se a concepção *keatoniana* da *mise-en-scène* é eminentemente clara e coerente, isso se dá por não ser arbitrária nem composta de princípios abstratos, mas por proceder inteiramente dessa determinação moral à qual a prática de Keaton, tal como ela se inscreve em sua obra pessoal, não cessa de se referir.

Não trapacear o espectador é, em primeiro lugar, recusar o truque;¹ mas significa também, mais amplamente, adotar certa atitude com respeito à técnica. As decisões do Keaton cineasta, que determinam seu estilo, são tomadas, como veremos, em função dessa atitude. Aliás, recusar o truque basta

1 Deixemos clara a acepção do termo: trata-se aqui do truque que não aparece como truque, que se torna invisível por meio de uma intervenção técnica, que cria a ilusão da realidade (a intervenção pode consistir em efeitos de óptica ou de montagem). Keaton recorre frequentemente a truques, mas sempre os designa claramente como tais.

para determinar um certo tipo de *mise-en-scène*, pois suscita, em especial, o abandono da montagem como meio de simplificar a tarefa do cineasta (e do intérprete) e como meio de manipular ou de mistificar o espectador (essas “funções” da montagem podem ser por vezes distintas, mas se confundem com muita frequência).

Com efeito, “não trapacear” expressa para Keaton, antes de tudo, a vontade de realmente executar diante da câmera todas as peripécias do herói. “O espaço da aventura *keatoniana* é um espaço verdadeiramente percorrido”, escreveu Michel Denis. Poder-se-ia acrescentar, alargando a proposição, que a ação *keatoniana* é uma ação verdadeiramente realizada. Keaton não precisa, então, recorrer à fragmentação de planos pela qual o espectador é incitado a (e tem o hábito de) reconstituir inconscientemente uma ação que crê ter visto, ao passo que ela não é mais que o produto, ditado pela montagem, de uma operação de seu espírito. Ao contrário, Keaton utiliza sistematicamente o plano longo e afastado, a fim de restituir a ação filmada em sua realidade e integralidade, dissipando qualquer suspeita de dissimulação. Na sequência pré-histórica de *Three Ages [A Antiga e a Moderna, 1923]*, por exemplo, ele usa sua clava como um bastão de beisebol, para devolver a pedra que um de seus inimigos acaba de lançar em sua direção, e a pedra vai nocautear o adversário. Em uma conversa com Rudi Blesh, Clyde Bruckman evocou a filmagem desse plano: “Buster aceitou utilizar uma pedra de papel machê, mas recusou qualquer trapaceira na ação. Ela deveria ser contínua, desde o momento em que o homem das cavernas recolhia a pedra e a lançava, até o momento em que a pedra voltava e o nocauteava. ‘Ou fazemos tudo em um só plano, ou deixamos para lá a *gag*’, Keaton decidiu. Nós posicionamos a câmera para uma tomada afastada – a pedra iria percorrer dez metros no ar – e nós trabalhamos durante horas. Setenta e seis tomadas, só para essa pequena *gag*”.² Outro exemplo, citado por Bruckman na mesma

2 Rudi Blesh, *Keaton*, p. 151.

entrevista, é a partida de bilhar de *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*, 1924]: “Essa gag era ainda mais difícil. Na realidade, parecia impossível. Buster tinha de encaçapar todas as bolas numa só tacada, em um plano em *plongée* que deveria mostrar a cena toda. Nós trabalhamos uma hora, sem sucesso. ‘Você nunca vai conseguir, é impossível’, nós lhe dissemos. Ele se irritou: ‘Sim, é possível. Deem-me 15 minutos com essas bolas’. Ele cobriu cada bola de giz branco, depois acertou uma a uma na caçapa que queria. As bolas deixavam o rastro de sua trajetória sobre o tapete. Então, Buster colocou cada bola exatamente no lugar indicado pelo risco de giz e encaçapou todas de uma vez só. Os agentes de publicidade ficariam pasmos; para Buster, isso fazia parte de sua rotina”.³

Poder-se-ia citar dezenas de casos em que a *mise-en-scène* garante assim a ausência de trapaça. Keaton fazia questão disso, particularmente nas cenas espetaculares e perigosas (a queda de dois homens do alto da falésia em *Our Hospitality* [*Nossa Hospitalidade*, 1923], o desmoronamento da fachada em *Steamboat Bill, Jr.* [*Marinheiro de Encomenda*, 1928], ou, no mesmo filme, o mergulho de Keaton do alto do convés superior do barco para a realização de um resgate, em um *timing* surpreendente), que devem sua beleza e sua eficácia não somente ao fato de serem realmente executadas, mas também à maneira como elas são filmadas, em plano geral único.

Vê-se, então, que a vontade de realizar de fato uma determinada ação e de filmá-la em sua continuidade, além de criar um problema de organização e execução dessa ação no espaço, exige um certo número de escolhas, simples, porém decisivas, de ordem técnica: quanto ao

3 Blesh, *op. cit.*, p. 151-152. Notemos que a memória de Bruckman o enganou um pouco. Nessa cena, Keaton não encaçapa todas as bolas de uma só vez. Ele executa uma série de tacadas (seis ou sete), começando com as 16 bolas distribuídas sobre o tapete, e encaçapa uma ou duas bolas a cada tacada. A façanha (e o cômico) reside no fato de que, a cada vez, todas as bolas são tocadas, salvo uma (ela contém uma carga explosiva). Mas o enquadramento é exatamente como Bruckman sugere: em cada um desses planos, vemos efetivamente toda a superfície da mesa e Keaton executando a tacada. Admite-se facilmente que o engenhoso estratagema imaginado por Keaton tenha sido necessário em alguns desses planos.

enquadramento, à natureza e à extensão do plano e à montagem. É a partir dessas escolhas técnicas que se deve abordar a *mise-en-scène keatoniana*.

I. ENQUADRAMENTO

Ética/estética do enquadramento global

Keaton não gostava dos primeiros planos, ainda menos dos *closes* (“eles cortam a ação”, dizia).⁴ Segundo ele, os personagens (essencialmente os heróis) devem ser vistos de uma certa distância para que a ação possa progredir e o cômico seja eficaz. O herói *keatoniano* se integra ao ambiente: a natureza e os objetos (objetos quase sempre enormes: os carros) são seus parceiros. A ação e sua comicidade são constituídas em suas relações. A câmera deve, então, dar conta dessas

4 A maioria dos *closes* do rosto de Keaton que possuímos são retratos publicitários ou fotografias de *still*, não fotogramas extraídos de seus filmes, nos quais tais *closes* eram de fato bem raros. Mesmo na célebre cena de *The General* em que ele fecha os olhos por um instante, expressando sua estupefação diante do desaparecimento e do reaparecimento misteriosos do vagão, o foco na expressão facial e em seu caráter minimalista não incita Keaton a mostrá-los em *close*: ele se contenta com um plano médio. Observemos, a esse propósito, a ausência quase total em sua obra de um dos procedimentos mais correntes da comédia cinematográfica: o “plano de reação” (que é, com frequência, ainda que não necessariamente, um *close*). A apresentação sucessiva ao espectador de um certo incidente (reação de surpresa, de fúria, de pavor) é talvez, historicamente, o primeiro emprego da montagem em filmes cômicos. Ritualizado por alguns (o Gordo e o Magro, Edgar Kennedy, James Finlayson), ramificado em subtipos devidamente catalogados (“*slow burn*”, “*double take*”), o procedimento é onipresente, do pastelão às comédias leves, das origens aos nossos dias. Keaton não podia ignorar esse recurso, de modo que a ausência dele em seus filmes procede de uma escolha. Pode-se facilmente compreender suas razões. O plano de reação provoca uma fragmentação da continuidade, justamente o que Keaton busca preservar; o plano constitui uma pontuação enfática da ação, da qual Keaton prefere sempre um desenrolar objetivo, que deixe o espectador livre, evitando coagi-lo. Mais amplamente, o cinema *keatoniano* é um cinema da *ação* (não da *reação*), que só pretende mostrar o *que se faz*. Ademais, a ação do herói é, na maioria das vezes, um enfrentamento solitário da natureza e dos objetos, sem comparsas para “reagir”. Quanto às reações do herói, sabe-se que Keaton não se permitia nenhuma careta, nenhum “jogo de fisionomia” (à exceção de algumas expressões do olhar, inteiramente pessoais). Em *The General*, quando Johnnie, sentado sobre a biela da locomotiva, absorto em seus pensamentos sombrios, percebe com atraso que seu colega fez a máquina funcionar, sua reação nos é mostrada por um plano bem afastado, justo antes de a locomotiva penetrar em um túnel.

relações, englobando todos os elementos em um mesmo plano. Ao mesmo tempo, esse enquadramento garante a autenticidade da ação apresentada. Assim se superpõem as diversas funções do enquadramento (ética, dramática, plástica.)

Voltemos à cena do convés em chamas em *The General* [*A General*, 1926]. O enquadramento (plano afastado, breve panorâmica que segue o trem até o acidente) cumpre quatro funções distintas: 1. Ele atesta para o espectador a ausência de trapaça: o trem é evidentemente verdadeiro, assim como o rio e o desmoronamento que vemos, e o que vemos é exatamente o que acontece diante da câmera. 2. Ele nos apresenta, de maneira integral, uma cena particularmente impressionante, cuja beleza é criada por um conjunto de elementos (paisagem acidentada e arborizada, rio, convés em chamas, trem e o próprio acidente) que um plano mais próximo, ou uma montagem de planos diversos, só nos permitiria captar por fragmentos. 3. A câmera afastada garante a imparcialidade do espectador, que é uma testemunha a distância e tem, conseqüentemente, muito menos chance de “participar” do que se assistisse a uma *mise-en-scène* “dramatizada” do acidente, feita a partir de *closes*, *contra-plongées* e efeitos de montagem, como é o caso de quase todas as cenas de acidentes ferroviários da história do cinema (a própria desdramatização tem uma função dramática: não esqueçamos que se trata de um comboio nortista e que o herói é um sulista). O espetáculo dos detalhes do acidente poderia orientar a simpatia do espectador em favor das vítimas. Além disso, esses detalhes, acentuando o caráter dramático e catastrófico da cena, prejudicariam o efeito cômico buscado. 4. Deveras, o cômico se alia ao espetacular nessa cena, o que se manifesta pelo enquadramento. O recuo impassível da câmera, que parece esperar pelo acidente, anuncia o inevitável, contrastando comicamente com a segurança expressa pelo general nortista apenas um instante antes do acidente (o retorno a um plano do general depois do acidente arremata irresistivelmente o efeito cômico). Aliás – ver nota precedente –, trata-se de um dos raríssimos “planos de reação” da obra de Keaton. Ele se

caracteriza, de maneira tipicamente *keatoniana*, por uma ausência total de reação: o general contempla a catástrofe impassível, impenetrável, sutil equivalência da postura da própria câmera.⁵

Essa “impassibilidade” da câmera foi bastante utilizada por Keaton para fins cômicos. Um dos exemplos mais característicos aparece em *Seven Chances* [*Os Sete Amores*, 1925]: o plano do bilhete de pedido em casamento que, rasgado em mil pedaços, cai sobre Keaton alguns segundos depois de ter sido enviado a uma moça sentada em um mezanino acima do dele (e do quadro). Fica claro que o cômico é produzido, aqui, pelo enquadramento (que deixa a destinatária invisível) e sua imutabilidade (que confere à resposta ao pedido um caráter inevitável): o valor cômico da cena teria sido quase nulo se Keaton a tivesse enquadrado de modo a nos mostrar a moça rasgando o bilhete. Mas é raro que o enquadramento participe assim da ocultação de um elemento da ação (pois a prática *keatoniana* consiste, ao contrário, em incluir todos os elementos da ação no quadro). Na cena de *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*, 1924] em que os dois jovens se procuram sem se encontrar a bordo do transatlântico, o quadro nos apresenta uma vista geral (e em profundidade) do convés, e é graças ao enquadramento global que a impassibilidade da câmera pode funcionar como produtora de efeito cômico, ao criar um contraste entre a imensidão do cenário e a pequenez das duas silhuetas que o percorrem, de um lado, e, do outro, entre a distância imóvel da própria câmera e a agitação dos personagens, suas aparições sucessivas e alternadas em diversos lugares do campo. Na cena dos chapéus de *Steamboat Bill, Jr.*, o enquadramento produz um efeito similar de realce por contraste: a rápida sucessão de chapéus experimentados

5 Pode-se notar também, a propósito desse plano único, que a cena – materialmente, um dos atrativos do filme, que exigiu a construção de uma ponte e o sacrifício de uma locomotiva (e conseqüentemente, um gasto considerável: quarenta e dois mil dólares, o que equivaleu a 10% do orçamento total da produção daquele que seria o mais caro dos filmes de Keaton) – só dura alguns segundos de projeção. Poucos diretores teriam resistido à tentação de explorar a catástrofe, prolongando-a artificialmente pela multiplicação dos ângulos e pela sua montagem. Mas o realismo *keatoniano* exige que a duração da representação corresponda àquela da ação real.

e rejeitados por Keaton é filmada em um plano insistentemente imóvel, em que a câmera só muda de posição uma única vez ao longo de toda a cena.

O enquadramento global pode ter, assim, uma função econômica (trata-se de uma economia estética, é claro), independente da ética do “realmente feito”. Keaton, podendo comunicar uma informação por meio de um único plano sintético, prefere habitualmente essa solução ao didatismo de uma fragmentação em vários planos. Em *Seven Chances*, quando os dois associados se sentam a uma escrivaninha para redigir o anúncio de pedido por uma “noiva”, Keaton afasta o telefone para criar espaço; nesse deslocamento, o receptor fica levemente fora do gancho e permanece nessa posição, como se a linha estivesse ocupada por um correspondente eventual. Esse detalhe, cujo interesse cômico é evidentemente nulo, tem por outro lado uma importância capital para o desenrolar da história. Com efeito, a moça que rejeitara o pedido de casamento de Keaton por achar sua forma por demais desenvolta, mas que mudou de opinião em seguida, tenta agora falar-lhe por telefone. Se ela conseguisse, não só o anúncio se tornaria inútil como o filme acabaria. Economizando um *close* que explicaria o telefone parcialmente desenganchado, Keaton se contenta com um plano de conjunto dos dois homens à mesa e deixa ao espectador o cuidado de ler todo o seu conteúdo (o telefone, no primeiro plano, à esquerda, é valorizado pelo enquadramento, mas não de maneira insistente). Esse emprego do enquadramento global não é, aliás, completamente independente da ética *keatoniana*, pois, como ela, decorre do respeito do autor por seu público, respeito que assume aqui a forma de um ato de confiança na inteligência do espectador.

O quadro no interior do quadro

Os enquadramentos de Keaton, por certo, nem sempre remetem diretamente à sua ética, mas nunca a contradizem. Tal é o caso de um tipo de composição de que Keaton demonstrava

gostar muito, e do qual se deve falar aqui: o enquadramento no interior do quadro. Nos planos que utilizam esse procedimento, o quadro determinado pela câmera está duplicado, no interior do plano, por um objeto que faz ofício de quadro e de esconderijo: quadro para uma seção do campo, que se insere nele; esconderijo para o restante do campo, ou uma parte dele. Vários exemplos podem ser encontrados em *Battling Butler [Boxe por Amor, 1926]*: um ringue observado através de um guichê, um personagem escondido na estreita janela ovalada da parte traseira de um carro que se afasta, ou no não menos estreito triângulo traçado pelo braço dobrado e o flanco de um personagem que coloca as mãos na cintura. Este último plano foi comumente considerado como uma pesquisa formal bastante inusitada para Keaton, mas a prática do quadro no interior do quadro, mesmo que não produza, geralmente, um efeito tão surpreendente, não é difícil de ser encontrada na maioria de seus filmes. Alguns exemplos:

Our Hospitality: na cena final, Keaton e Natalie Talmadge são enquadrados pela ombreira de uma porta cujo batente esconde o padre que acaba de casá-los.

Sherlock Jr.: a tela da sala de cinema, que já é, por si, o exemplo perfeito do quadro no interior do quadro, é, às vezes, enquadrada na abertura da janela da cabine de projeção.

The General: quando a moça, escondida no saco que Johnnie leva às costas, desprende o ferrolho que une dois vagões do comboio nortista, enquanto Johnnie argumenta com um oficial que quer enxotá-lo, a câmera está situada do outro lado do trem, de maneira que as bordas da imagem são ocupadas pela massa dos dois vagões. Essa massa, obliterando a maior parte da tela, forma uma moldura espessa que envolve o estreito retângulo vertical no qual os três personagens estão dispostos em fila. No mesmo filme, Keaton, escondido sob a mesa em torno da qual os generais nortistas discutem seu plano, coloca seu olho no buraco da toalha de mesa, feito pela cinza acesa do charuto de um dos oficiais. O plano seguinte nos mostra o rosto da moça (prisioneira, que acaba de entrar na sala, trazida por

um soldado) isolado no centro da tela, no interior do medalhão formado pelo buraco. Ainda em *The General*, Keaton ou Marion Mack aparecem várias vezes no quadro delineado pelas janelas laterais da locomotiva; e os nortistas, naquele criado pela abertura que fizeram a golpes de machado na parede traseira de um vagão.⁶

O vazio e o cheio

Keaton, como todo herói cômico, é o centro do mundo em seus filmes, mas ele não tende a eliminar esse mundo para nos mostrar apenas seu centro (o que seria mais propriamente uma tendência de Chaplin). O cinema *keatoniano* é um cinema da presença do herói no mundo e do mundo em torno do herói, dupla presença manifestada pela prática do enquadramento global. Já foi mil vezes apontada, e é inútil retomar esse assunto aqui, a importância das paisagens nas quais se desenvolve a ação. Observou-se também que Keaton gosta de manejar (de maneira mais visual que sentimental) o contraste entre a pequenez do herói e as imensidões que o envolvem. Mas o contraste também é afetado (e esse aspecto foi menos comentado) por variações controladas e massivas quanto a seu *povoamento*: o quadro está cheio ou vazio, se esvazia ou se preenche, de seres e/ou de coisas.

Os cenários vazios onde Keaton gosta de se colocar são, geralmente, lugares concebidos para receber multidões: a igreja de *Seven Chances*, a sala de boxe de *Battling Butler*, o campo de

⁶ Poder-se-ia incluir no tópico “quadros no interior do quadro”, ainda que não se trate exatamente da mesma coisa, algumas construções do cenário que aprisionam o personagem, por vezes em uma exiguidade claustrofóbica (a minúscula cabine de banho onde Keaton e Ed Brophy se debatem, em *The Cameraman*; o escafandro de *The Navigator*). Por vezes também, e de maneira aparentemente paradoxal, essas construções abrem para o personagem um vasto espaço de ação: suprimindo o quarto muro das casas de *Sherlock Jr.* e *The Cameraman* para mostrá-las em corte transversal, Keaton usa esses cenários como se fossem caixas que circunscrevem e encerram o herói (ele sai precipitadamente de ambas e, no caso de *Sherlock Jr.*, de modo tão surpreendente e imprevisto quanto um “boneco que pula de dentro de uma caixa surpresa”). Exemplo extremo desse gênero de “quadro”: a cela de prisão invadida pela água em *Steamboat Bill, Jr.*

esportes de *The Cameraman* [*O Homem das Novidades*, 1928], onde Keaton simula uma partida de beisebol, o teatro de *Spite Marriage* [*O Noivo Caradura*, 1929]. A ausência da multidão nessas cenas realça, certamente, o isolamento físico do herói, mas não deixa de aludir à existência dos outros.

Keaton a evidencia muitas vezes, indo além de toda expectativa, ao preencher quadros inicialmente vazios, passando da solidão à aglomeração, à superlotação (o que o aproxima, curiosamente, de Lubitsch, em seu período alemão – ver, em particular, *Anna Boleyn* [*Ana Bolena*, 1920]). Nos exemplos a seguir, um quadro a princípio vazio é progressivamente ou sutilmente ocupado por uma multidão: o convés de um transatlântico é invadido por um enxame de “canibais” (*The Navigator*); uma massa de mulheres se amontoa em uma igreja (*Seven Chances* – o preenchimento do campo vazio é utilizado várias vezes no filme, ao longo da perseguição, como no plano em que as perseguidoras surgem repentinamente e destroem com sua passagem o muro recém-terminado por um pedreiro); uma rua sossegada se enche de baderneiros, ou de curiosos, aclamando um desfile (*The Cameraman*); uma tropa atravessa uma paisagem deserta (*The General*); uma sala de teatro fica repleta de espectadores (*Spite Marriage*).⁷ Às vezes, inversamente (e, ainda aqui, podemos pensar em Lubitsch), Keaton esvazia um campo primitivamente superlotado: escoado o fluxo de soldados sulistas, Johnnie, que acabara de alertá-los, se encontra sozinho no centro de uma vasta avenida, onde resta apenas um único indício da correria anterior, um cinturão e uma espada perdidos por um soldado apressado; no começo de *The Cameraman*, após a passagem do cortejo e a partida da multidão, Luke fica sozinho em meio às montanhas de confete.

⁷ A essas invasões humanas deve-se acrescentar a invasão animal de *Go West* [*O Vaqueiro*, 1925] (vários planos de ruas vazias onde aparece, de repente, o rebanho de vacas) e as de objetos, matérias ou elementos (a levedura de cerveja que enche um cômodo em *My Wife's Relations* [*A Parentela da Esposa*, 1922], as pedras de *Seven Chances*, a água nos planos, já mencionados, da prisão inundada em *Steamboat Bill, Jr.* [para um estudo da função da água nos filmes de Keaton, ver o capítulo: “Temas keatonianos, II: Ejeção e nostalgia matricial”]).

Na maioria dos exemplos, Keaton trabalha não só a relação “quadro vazio – quadro cheio”, mas também aquela entre o herói e cada um dos estados do quadro (Johnnie cortando madeira em seu vagão-reboque enquanto os dois exércitos desfilam sucessivamente atrás dele; Luke dormindo, estirado no banco da primeira fileira, enquanto a igreja vai enchendo). Essas relações, simultaneamente visuais e dramáticas (quase sempre o quadro é preenchido por elementos ameaçadores para o herói), são cômicas em ambos os níveis: no da comicidade visual, provocada pelo contraste entre o vazio e o cheio, pelo acréscimo indefinido de unidades;⁸ no da comicidade de situação, causada pela proliferação da hostilidade em torno do herói, por vezes acentuada por sua inconsciência (*The General*, *Seven Chances*).

Além de seu valor cômico, pode-se avaliar a importância desses planos à luz das seguintes características: 1. eles constituem um momento importante no desenrolar da ação; 2. eles operam como *articulação* entre duas fases dessa ação; 3. eles manifestam concretamente e resumidamente o tema geral do filme ou seu princípio de funcionamento. A primeira característica, por ser suficientemente evidente na maioria dos exemplos mencionados, dispensa demonstração. A cena da igreja de *Seven Chances* fornece um bom exemplo da segunda. Essa cena, com efeito, desempenha nitidamente uma função de articulação. Ela marca a passagem da primeira para a segunda parte do filme ao inverter a situação por completo: a mulher impossível de se encontrar se multiplica, e as mulheres se tornam impossíveis de se contar, de modo que o perseguidor passa a ser o perseguido (como mais tarde em *The General*. Como em *The General*, igualmente, as duas partes são separadas pelo adormecimento do herói). Quanto à terceira característica, encontramos exemplos em *The General* e *Spite Marriage*.

8 Essa comicidade do crescimento e da multiplicação com a invasão do campo será sistematicamente explorada nos estúdios Hal Roach, particularmente por O Gordo e o Magro, nos últimos anos do cinema mudo (ver *The Battle of the Century* [A Batalha do Século, 1927] e *You're Darn Tootin'* [Você é Darn Tootin', 1928]) e, muito mais tarde, no teatro, por Ionesco.

Os dois exércitos entram e saem do campo sem que Johnnie repare, o que sinaliza que a empreitada do herói, apesar de sua inserção em uma aventura militar, é estritamente individual e solitária (a passagem dos soldados que o empurram e o deixam só, logo depois do alerta a Big Shanty, é igualmente significativa: o herói, conquistador solitário, não tem lugar no seio da ação de um exército, coletiva por excelência).⁹ Em *Spite Marriage*, o contraste entre a presença solitária do herói, na primeira fileira do teatro vazio, e a multidão de espectadores que lotará o espaço mais tarde é a expressão concreta da diferença fundamental entre essa última (que vem assistir a uma peça, se distrair) e o herói (que vem cultuar seu ídolo).

II. PROFUNDIDADE DO CAMPO

O recurso à profundidade de campo¹⁰ está implícito na concepção de quadro analisada nas páginas precedentes. A vontade de visão global e de não fragmentação ditava o emprego de lentes capazes de restituir uma visão em profundidade comparável àquela da “percepção real”, e esse campo em profundidade demandava naturalmente a disposição dos objetos, dos personagens e da ação em sua profundidade.

Contudo, é mais adequado tomar algumas precauções quando se fala da profundidade de campo na obra de Keaton. Com efeito, a noção de *fdc*¹¹ está indissolúvelmente ligada, na história da crítica cinematográfica, à análise feita por André Bazin a propósito de alguns filmes de Welles e Wyler, realizados a partir de 1940, ou seja, 20 anos ou mais depois dos primeiros filmes pessoais de Keaton. Deve-se, então, evitar

9 Aliás, esse tema é nitidamente formulado desde o início do filme, no nível da anedota: o oficial da divisão de recrutamento se recusa a alistar Johnnie porque ele será mais útil à causa do Sul no exercício de seu ofício de mecânico.

10 Definamos “profundidade de campo” como a nitidez fotográfica homogênea de todo o conteúdo do quadro, do primeiro plano ao plano mais afastado.

11 Profundidade de campo. Eu empregarei doravante essa abreviação, mais cômoda.

representar a *pdc keatoniana* no modelo da *pdc wyler-wellesiana* (vista, também, na perspectiva *baziniana*): elas não são comparáveis, nem na intenção, nem no conteúdo, nem no efeito produzido.

Wyler e Welles, reintroduzindo a *pdc* no cinema após 12 anos de eclipse, estavam plenamente conscientes do caráter inovador (ou renovador) da empreitada. É evidente que eles compreendiam a *pdc* não como uma simples técnica, mas como um procedimento estilístico; não como uma opção fotográfica transparente, mas como um dispositivo atraente deliberadamente *chamativo*. A atitude deles a seu respeito dificilmente era “natural” e sem segundas intenções, pois, recorrendo a ela, eles estavam na contracorrente do que, desde o início do cinema falado pelo menos, era considerado como a maneira normal de filmar. Essa atitude se expressa no caráter agressivamente irrealista de inúmeros planos “em profundidade” de *Citizen Kane* [*Cidadão Kane*, 1941], mas também, na mesma medida, na composição muito harmônica de certos planos de modo algum irrealistas de Wyler, que parecem verdadeiros manifestos do “novo” estilo, ao procurar nos convencer das possibilidades expressivas da *pdc*, realizando uma composição absolutamente significativa dessa profundidade.

Quanto a Keaton, ele não tinha nenhuma razão para compreender a *pdc* como uma técnica revolucionária, nem mesmo como um procedimento associado a uma escolha estilística singular, pois ela era comumente utilizada por todos os cineastas dos anos 1920-1927, que a consideravam, a julgar pelos filmes da época, se não como a maneira natural de filmar, ao menos como uma das mais naturais. Para Keaton, a *pdc* não era a exceção, mas a regra, em particular nas cenas de exterior, cuja abundância é patente em sua obra.¹² Ela se impunha,

12 Notemos que, em Welles e Wyler, inversamente, a *pdc* se manifestará quase unicamente nas cenas de interior, pois, por um lado, seus filmes são essencialmente de interior e, por outro (as duas razões são, sem dúvida, ligadas), os interiores, com seu mobiliário, paredes, portas, divisórias, janelas, iluminação direta e/ou indireta, natural e/ou artificial, permitem uma composição mais espetacular da *pdc* do que na maioria dos exteriores. Keaton não se interessa nada por esse aspecto decorativo da composição

aliás, como a consequência lógica da ética da representação, mas, por certo, sem provocar uma orientação particular quanto à escolha da lente e sua relação com o estilo visual do filme. Portanto, está claro que só se pensa em Bazin, Welles e Wyler quando a noção de *pdc* é evocada, pelo efeito de uma redução abusiva (imposta pela notoriedade dos escritos de Bazin) do campo de reflexão sobre esse fenômeno. A *pdc* pode se apresentar (e se apresentou) de diversas formas, na obra de vários cineastas, em épocas diferentes, de Lumière a Welles, passando por Keaton.

Essas observações podem parecer por demais evidentes, mas eu não creio que sejam inúteis. Deveras, há a tendência geral de confundir a *pdc* propriamente dita (ou seja, o *fato* de que, em decorrência do emprego de uma certa lente, de uma certa abertura, uma tomada se faz “em profundidade”) com seu conteúdo, com aquilo que o diretor decide colocar na profundidade de campo. Assim, na primeira parte de seu artigo “Técnica e ideologia” (*Cahiers du Cinéma*, nº 229), J. L. Comolli contesta a tese *baziniana* do realismo da *pdc* e, se apoiando em fotogramas de fato bem pouco “realistas” de *Citizen Kane*, observa: “Poder-se-ia [...] até inverter a tese de Bazin e destacar que a profundidade de campo, longe de manifestar ‘mais de real’, permite mostrar *menos*, jogar com ocultamentos e chicanas, com a divisão e os deslocamentos do espaço”. Mas (independentemente, aliás, da pertinência da teoria *baziniana*) é possível objetar a Comolli que esses exemplos não colocam em questão a natureza realista da *pdc*, apenas a natureza realista de *alguns planos* filmados em *pdc*, o que não é de modo algum a mesma coisa.

Essa confusão corrente se explica, e em certa medida se justifica, pelo fato de ser difícil conceber a noção de *pdc* sem considerar o conteúdo dos planos que a utilizam. Uma

do campo – seus interiores são, em geral, cômodos bastante pequenos, organizados, mobiliados e iluminados de maneira muito simples. Por isso os “efeitos” de profundidade não são muito expressivos. Todavia, como vamos ver, ele pode utilizar a *pdc* em interiores, e não sem premeditação.

pd “vazia” de conteúdo não é percebida como *pd*, razão pela qual o campo deve ser preenchido, em sua profundidade, de elementos significativos (dispostos pelo diretor, ou, no caso de filmes “primitivos” ou de algumas cenas de notícias, pelas circunstâncias exteriores, pelo acaso). Não basta que a lente seja escolhida e ajustada de maneira a captar a profundidade, é necessário que essa profundidade seja aparelhada, e que existam certas relações entre seus diferentes planos.¹³

Se a *pd* era utilizada “naturalmente” em exteriores por Keaton (e pela maioria de seus contemporâneos), ela nem sempre operava como tal. Afora a lente utilizada, um plano no qual os, ou o, únicos elementos significativos estão no primeiro plano não será percebido em sua profundidade, que se faz, então, improdutiva. Tais planos, frequentes no cinema mudo em geral, não estão ausentes da obra de Keaton, mas são relativamente raros, pois Keaton tende a organizar os elementos do quadro de acordo com a relação que estabelece entre eles, o que implica, com bastante frequência, dispor em profundidade.

O campo *keatoniano* é concebido para ser percorrido em sua profundidade pelo herói. Por exemplo, Keaton gosta de aparecer no fundo do campo e se precipitar em direção à câmera: ver o plano de *The Paleface* [*A Prova de Fogo*, 1922] em que se crê que ele foge dos Índios (na realidade, ele corre para capturar uma borboleta que está no primeiro plano da imagem). Em *Cops* [*O Enrascado*, 1922], todo um cenário (o da avenida onde os policiais desfilam diante da tribuna) foi construído

¹³ Se *A Chegada do Trem à Estação de Ciotat* se tornou o exemplo clássico, quase o único utilizado nos estudos e discussões sobre a *pd* “primitiva”, mesmo existindo inúmeras películas contemporâneas em *pd*, isso se deu, sem dúvida, porque esse filme satisfaz totalmente às exigências enunciadas acima: o campo é ocupado em toda a sua profundidade por elementos significativos, como o trem em movimento, a perspectiva da plataforma, os viajantes. Além disso, entre os elementos próximos e fixos, ou quase fixos (os viajantes na plataforma), e o elemento afastado e móvel (o trem), se estabelece uma relação instável, alterada a todo momento pela aproximação do trem, até que ele pare. Então, com a locomotiva fora do campo e os viajantes descendo, as relações iniciais se transformam por completo (trem imóvel, locomotiva invisível, profundidade obliterada pela largura do trem, viajantes descendo do trem em primeiro plano e ocupando, assim, uma porção considerável do campo...).

especialmente para que pudesse ser filmada em *pd* a aparição, ao fundo, de um Keaton minúsculo correndo em direção ao primeiro plano e logo sendo perseguido por um enxame de policiais. Deve-se notar que, nessas cenas, Keaton explora não só o deslocamento do personagem na profundidade, mas as relações entre esse personagem e o grupo (índios, policiais), também na profundidade. Essa captura das relações entre o herói e outros personagens (captura formal, mas que pode também ter um significado dramático e psicológico) é uma das principais funções da *pd* na obra de Keaton. Um dos exemplos mais característicos é a cena de *Steamboat Bill, Jr.* em que Willie caminha na rua em direção à câmera, quando a jovem com quem se desentendeu (após diversas desventuras, ele não pôde ir ao encontro marcado na noite anterior) aparece ao longe, na rua filmada em profundidade, vai em direção a Willie, hesita quando ele se vira e muda de direção. Esse minibalé de ressentimento amoroso deve sua eficácia à *pd*, que, melhor que qualquer decupagem, estabelece imediatamente a relação entre os dois personagens em uma captura global de seus gestos e reações respectivos (a cena, aliás, quase só é concebível em *pd*; pode-se dizer que a concepção de seu conteúdo é inseparável da concepção de sua forma).

É ainda uma relação entre Keaton e outros personagens que se estabelece pela *pd* na introdução de *Battling Butler*, na qual se vê o rapaz no fundo do campo, sentado no salão, sendo servido por seu empregado, enquanto seus pais falam dele no primeiro plano. E, também, na cena da igreja de *Seven Chances*, na qual, da primeira fileira até a porta do fundo, todas as mulheres que invadem a igreja “sobressaem-se” com a mesma terrível nitidez. Mas Keaton pode utilizar a *pd* com ainda mais eficácia quando está desacompanhado na tela, como testemunha o plano das portas de cabines que se abrem e se fecham juntas sob o efeito do balanço em *The Navigator*. Esse plano está evidentemente preenchido com elementos significativos (cada uma das portas) em toda sua profundidade, e estabelece a relação do herói não com outros personagens, mas com o próprio cenário.

Os “quadros no interior do quadro”, comentados acima, são habitualmente combinados com a *pdv* e servem para valorizá-la, circunscrevendo-a. Consideremos novamente o plano de *The General*, no qual Marion Mack, escondida no saco carregado por Keaton, recolhe sub-repticiamente o ferrolho que une os vagões. O oficial, no fundo do campo, diante da câmera, fala com Johnnie e gesticula para lhe indicar aonde ele deve ir; Johnnie, diante do oficial e de costas para a câmera, também faz gestos com o braço direito (o esquerdo mantém o saco sobre suas costas), para se justificar e, na realidade, ganhar tempo (nós vemos, aliás, pouca coisa dos seus gestos, por causa do enquadramento e do fato de Keaton ser obrigado a se manter rígido e a fazer movimentos moderados: um gesto do dedão percebido acima de seu ombro, um movimento de cabeça. A comicidade sutil dessa ocultação parcial é de difícil descrição, mas muito eficaz). Durante essa conversa semafórica, a jovem, no primeiro plano da imagem, desprende o gancho. A *pdv*, acentuada pela estreiteza do espaço que lhe é reservado, consegue concentrar nossa atenção de forma simultânea nos três personagens alinhados perpendicularmente na tela, no mesmo eixo visual.

The General, aliás, marca em seu conjunto o triunfo da *pdv* expressiva. Nesse filme em que a harmonia das relações entre forma e conteúdo tende a assumir um aspecto analógico, a própria anedota e seu desenrolar demandam, até mesmo impõem, um tratamento “em profundidade”. Como a maior parte da ação consiste em uma perseguição ferroviária, é natural que perseguidores e perseguidos frequentemente ocupem cada uma das extremidades do campo, cuja profundidade é percorrida pela via férrea. A relação dramática e visual evidente entre os dois grupos é materialmente figurada por repetidas traves – os obstáculos semeados por uma das partes, para desacelerar ou parar o oponente. Nessas condições, a *pdv* é menos uma escolha plástica que uma necessidade. A inteligibilidade de inúmeras cenas requer que a *mise-en-scène* inscreva no mesmo plano perseguidores e perseguidos,

inscrição que, frequentemente, só pode ser feita em profundidade. É o caso do plano em que o canhão rebocado por Johnnie, canhão que o ameaçava, atira – bem no momento em que a via começa a se curvar, o que afasta Johnnie e sua locomotiva do campo do tiro e faz com que a bala atinja os fugitivos na outra extremidade da curva, que está no fundo do campo. Do mesmo modo, um pouco mais cedo, a bala ameaçadora (da qual Johnnie havia se livrado, ao jogá-la na beira da via) explode em um ponto do campo muito afastado, já que, no meio-tempo, a locomotiva, sobre a qual está posicionada a câmera, continuou sua corrida.

A *mise-en-scène* das perseguições ferroviárias alterna continuamente dois tipos de posição da câmera. O primeiro é o exposto nos exemplos acima: câmera situada sobre um dos comboios, filmando no eixo da via. No segundo tipo de posição, a câmera é colocada na lateral da via e dos comboios, seguindo-os muitas vezes em *travelling*, ou em panorâmica. Se a *pdv* é particularmente valorizada pelo primeiro tipo de posição, ela ainda está presente no segundo. Assim, quando Johnnie, ocupado a cortar lenha em seu vagão-reboque, não vê os exércitos que desfilam na via, vários planos (*travellings* laterais) nos mostram simultaneamente a locomotiva, Keaton no topo do vagão-reboque e, do outro lado, todo o fluxo de soldados para o qual Johnnie vira às costas. Mais adiante, no plano fixo em que Johnnie amontoa pedaços de madeira sobre a ponte de Rock River para queimá-los (plano “lateral” tomado em leve *contra-plongée* a partir de uma plataforma edificada sobre o riacho), nós vemos a locomotiva e o vagão-reboque, as pequenas silhuetas de Keaton e de Marion Mack a trabalhar e, com a mesma nitidez, as encostas arborizadas que se inclinam até o riacho, assim como uma linha longínqua de colinas que ocupam o fundo do campo, e seu relevo negro, do qual se destacam a locomotiva e o próprio Keaton. A própria cena do desabamento da ponte apresenta uma alternância característica dos dois tipos de posição de câmera: de um plano em profundidade – tomado a partir

da margem do rio, no eixo da ponte e da via – que mostra o comboio nortista se aproximando da ponte, Keaton passa para um plano do general declarando: “Esta ponte não está queimada o bastante para impedir seu trem de passar”. Em seguida, um plano lateral tomado do meio do rio registra de longe, em panorâmica, a tentativa de fazer o trem atravessar a ponte. Após a catástrofe, o general nortista entra em cena novamente. Logo depois, um plano em profundidade, filmado perto do mesmo lugar que o primeiro, revela toda a extensão do estrago e a confusão geral.

III. MOVIMENTOS DE CÂMERA

O recurso da câmera móvel é o prolongamento lógico da repugnância de Keaton de fragmentar o campo da ação e de isolar seus personagens do ambiente. A frequência dos movimentos de câmera dá a seus filmes uma dinâmica que contrasta com a estagnação da maioria dos filmes da época.¹⁴ Isso não quer dizer que Keaton tinha uma concepção particularmente “avançada” da técnica do movimento de câmera, mas simplesmente que a natureza da ação em seus filmes impunha um uso muito mais frequente do *travelling* do que nos outros filmes. Keaton não concebia o movimento de câmera diferentemente de seus contemporâneos: como eles, ele o empregava quando as outras técnicas não permitiam representar uma cena em sua fluidez, ou seja, para seguir em uma longa distância o deslocamento rápido de personagens e/ou veículos. Ora, esses deslocamentos (que são frequentemente, mas não sempre, corridas ou perseguições) são um elemento essencial na maioria de seus filmes.

¹⁴ Em particular, os anteriores a 1925. É sabido que *Varieté* [*Variété*, 1925], de Dupont, e *Der Letzte Mann* [*A Última Gargalhada*, 1924], de Murnau, comercializados com sucesso nos Estados Unidos em 1925, continham um número elevado de movimentos de câmera e exerceram uma influência considerável sobre os cineastas americanos durante os dois ou três últimos anos do cinema mudo.

Michel Denis falou muito bem da função do movimento de câmera na obra de Keaton e de seu efeito sobre o espectador: “Colocar a câmera em movimento é finalmente o único meio de respeitar e de ‘reproduzir’ o espaço e o tempo vividos da aventura *keatoniana* [...]. Nenhuma descrição pode sugerir a dinâmica potente que anima as grandes seqüências de *Sherlock Jr.*, *Seven Chances* e *Go West*, atravessadas pelo bôldo Keaton. A euforia que nos toma nessas seqüências é sinal de uma participação emocional intensa, condicionada pelo movimento que se apodera da ação e dos protagonistas. Não se trata mais dessa agitação febril que chacoalha o universo *sennettiano*, mas sim de um movimento, exploração vivida do tempo e do espaço, que se desenrola de um ponto a outro do mundo e de um momento a outro da história *keatoniana*. O *travelling* confere ao evento um dinamismo novo, realçando a linearidade de seu movimento.” (Michel Denis, “Buster Keaton”, in *Anthologie du Cinéma*, p. 108-109).

Os movimentos de câmera de Keaton não se distinguem apenas por transmitir um dinamismo gerador de euforia, mas também por contribuir para a produção de efeitos cômicos. Um procedimento tipicamente *keatoniano* consiste em fazer do movimento de câmera uma réplica, um eco da ação: o *travelling*, por assim dizer, *imita* o movimento filmado, acentuando o cômico. Em *Seven Chances*, a aceleração progressiva da fuga de Keaton diante das “pretendentes” é filmada por *travellings* cada vez mais rápidos. No início de *The General*, a caminhada de Johnnie – seguido por dois garotos, de quem, por sua vez, Annabelle está no encalço – é acompanhada por um *travelling* lateral filmado na cadência do passo do protagonista. Um *travelling* lateral similar é utilizado em *Sherlock Jr.*, quando Keaton está à espreita de seu rival e fica atrelado a ele, imitando todos os seus gestos (nas duas cenas, esse mimetismo do movimento de câmera duplica a imitação do perseguido por aquele ou aqueles que o segue[m].)

Um movimento de câmera pode até entrar na composição de uma *gag*, revelando um objeto, personagem ou elemento da ação que estava fora do campo. Citemos Lebel: “Quando, em

The General, vemos a locomotiva dos nortistas, lançada para a perseguição da *General*, se aproximar perigosamente do furgão traseiro desta, quando os soldados inimigos, inclinados sobre a parte dianteira da plataforma da locomotiva, a engancham ao vagão, uma suave panorâmica para a direita, descrevendo o vagão, nos permite descobrir do outro lado Buster, que desatreia o vagão da *General*" (p. 55).

Uma das mais brilhantes utilizações do *travelling* na obra de Keaton se encontra em *Battling Butler*. Keaton e dois treinadores correm à beira de uma estrada rural, sendo que Keaton é, entre os três, aquele que está mais próximo da estrada. Um *travelling* traseiro os segue, ou, melhor dizendo, os precede, em plano geral e *plongée*, de sorte que, em um dado momento, os três homens estão ao mesmo tempo no primeiro plano, mas na parte de baixo da imagem, no limite do quadro. De repente, Keaton desaparece da imagem, como que absorvido por um alçapão. Os outros dois, que nada perceberam, continuam a correr, sempre seguidos pela câmera. Dois segundos depois do desaparecimento de Keaton, o alargamento do campo, devido ao recuo contínuo da câmera, revela sua causa: sem se dar conta, nosso herói adentrou um declive abrupto que conduz a um fosso na beira da estrada. O êxito dessa *gag* não se deve, evidentemente, à ideia banal da queda no fosso, mas à revelação do detalhe topográfico, imprevisível no instante anterior, que explica a queda. Ora, essa revelação só é tão eficaz porque acontece naturalmente, uma vez que o fosso aparece na cena justo no momento desejado, sem que a atenção do espectador seja dirigida em sua direção por um artifício particular, mas simplesmente pela lógica de um movimento de câmera iniciado no começo da cena e que continua a seguir seu caminho normal. Aqui, o efeito estilístico não é apenas uma maneira de apresentar a *gag*, ele constitui um elemento (a queda) da própria *gag*.

IV. MONTAGEM

A cena da ponte que desmorona em *The General*, cena que comentei acima, a propósito da profundidade de campo, bastaria para provar que, se Keaton recusava as facilidades da montagem, estava longe de desdenhar os recursos expressivos. Seria evidentemente absurdo sugerir que a montagem não tem lugar no cinema *keatoniano*. O uso do plano longo, do enquadramento global, da profundidade de campo não exclui a montagem (a cena da ponte analisada acima é uma prova disso). De todo modo, qualquer prática cinematográfica passa pelo recurso a alguma forma de montagem.¹⁵ (Deve-se, é claro, compreender "montagem", aqui, em seu sentido mais geral e mais elementar: a operação – e seu resultado – pela qual se passa de um plano a outro, e não no sentido limitado que se atribui amiúde ao termo, restringindo-o à "montagem curta", à "montagem atrativa", à montagem como procedimento de pontuação e de ligação, tudo o que pode caber na designação "montagem de efeito". O que não quer dizer, no entanto, que Keaton *nunca* utiliza a montagem para criar um "efeito".)

Para Keaton, a montagem era uma operação tão natural quanto a filmagem (no curso da qual, aliás, já é feito um certo número de escolhas que influenciam a montagem futura). As duas atividades estavam indissoluvelmente misturadas em sua prática. Quando, em uma entrevista, lhe perguntaram em que momento ele começara a montar seus filmes por si mesmo, ele respondeu: "Quando eu comecei a filmar meus filmes por mim mesmo". (Em outros termos, desde seus primeiros filmes pessoais, após a série *Arbuckle*. É, aliás, *Arbuckle*, outro autor completo, que lhe ensina a técnica da montagem). É

¹⁵ Se excetuarmos algumas experiências excêntricas: *Rope* [*Festim Diabólico*, 1948], de Hitchcock, o sketch de Rouch, em *Paris Vu Par...* [*Paris Visto por...*, 1965], experiências que se destacam nitidamente de uma norma e, enquanto exceções, confirmam a regra. Rodar um filme inteiro sem recorrer à montagem, ou seja, em um plano único, é impossível, assim como é impossível escrever um livro feito de uma só frase. Como essa empreitada quase nunca se faz necessária, e como já foi realizada, não parece provável que seja empreendida novamente (*Rope* permanece, efetivamente, um caso singular no domínio do longa-metragem, visto que o sketch de Rouch dura apenas 15 minutos).

necessário acrescentar que os métodos de trabalho dos comediantes mudos o obrigavam, mais do que os métodos tradicionais, a pensar na montagem durante a realização. Isso porque a filmagem era improvisada, sem cenário preexistente, consequentemente sem decupagem escrita. O diretor deveria, ao dirigir, dar conta de tudo o que, no que tocava a montagem, já estava previsto no papel em um “*shooting script*”¹⁶ ordinário. Não há dúvidas de que Keaton trabalhasse com uma “decupagem de cabeça”, antecipando o agenciamento final das tomadas.

Compreende-se então por que a montagem dos filmes de Keaton se harmoniza tão perfeitamente com sua concepção da *mise-en-scène*: ambas são a expressão de uma mesma conduta, de uma mesma vontade. A montagem *keatoniana* não fragmenta a realidade, nunca isola o personagem de seu ambiente. “Deve-se conservar o sentimento daquilo que nos circunda”, disse Keaton em uma entrevista, a propósito da prática de sua montagem. “*Saber onde se está*” (como ele disse na mesma entrevista) é essencial para o espectador, e satisfazer essa necessidade era uma preocupação fundamental de Keaton, tanto no nível da montagem quanto no das tomadas. Não é inútil observar, de passagem, que essa preocupação, ainda que pareça natural, estava longe de ser partilhada por todos os diretores contemporâneos de Keaton.¹⁷

Se a função da montagem *keatoniana* é prolongar e reforçar a função da *mise-en-scène* (que consiste, essencialmente, em garantir a unidade do espaço onde a ação se inscreve), ela

¹⁶ Em inglês no original [N. T.].

¹⁷ Uma característica comum nos filmes dos anos 1920-1925 (datas arbitrárias, na realidade: esse traço, que aparece desde que a técnica da montagem adquire certa flexibilidade, é ainda mais marcado *antes* de 1920 e não desaparece em um passe de mágica em 1925, ano simbólico da Idade de Ouro do cinema mudo) é a despreocupada aceitação pelos cineastas (e, aparentemente, pelos espectadores) da não coincidência, flagrante e incômoda para um espectador moderno, entre certos primeiros planos e o conjunto do cenário no interior do qual esses planos deveriam se inserir. Era como se plano geral e primeiro plano, apesar de circunscreverem porções de um mesmo campo, fossem concebidos e percebidos independentemente de sua sucessão temporal, e não em sua relação espacial.

não é, por isso, um simples sistema de colagem destinado a apagar as rupturas. Assim como certos enquadramentos de Keaton são deliberadamente *chamativos*, a maneira como ele “passa de um plano a outro” é por vezes muito inesperada e, enquanto tal, nega a transparência da montagem, subverte sua função de unir de modo invisível, para lhe conferir um valor perturbador e disjuntivo. Há, então, “efeito de montagem”. Mas esses efeitos não se remetem apenas a si mesmos; eles sempre são significativos. Tomemos como exemplo a cena do início de *The General*, em que Johnnie visita Annabelle Lee. Nessa cena, Keaton utiliza um efeito de montagem para valorizar um efeito de composição, que, por sua vez, causa um efeito de surpresa, um efeito cômico e uma articulação dramática. Um plano nos mostra Johnnie e Annabelle de frente, sentados no sofá. No plano seguinte, a câmera está posicionada atrás do sofá, e nós vemos agora os dois jovens de costas. O primeiro plano está, então, ocupado pelas costas do sofá e de seus ocupantes, ao passo que o resto do cômodo aparece no campo. De repente, as duas portas visíveis nesse cenário, uma ao fundo, levando a outro cômodo, a outra à direita, levando ao jardim, se abrem simultaneamente e deixam entrar, respectivamente, o pai de Annabelle e seu irmão, que vem anunciar a notícia da declaração da guerra. O efeito de surpresa produzido pela mudança de plano inesperada precede (por pouco) e reforça o efeito produzido pela entrada igualmente inesperada dos dois personagens, e pela composição, feita de contrastes visuais, dinâmicos (entre o casal sentado e os dois homens de pé; entre o imobilismo dos primeiros e o movimento dos segundos) e de simetria (simultaneidade da abertura das duas portas e das duas aparições; movimento dos dois homens indo um em direção ao outro). O efeito de montagem se integra nesse conjunto de dispositivos de *mise-en-scène*, cuja mensagem ele intensifica. A passagem de um plano a outro corresponde à passagem de uma situação a outra, e a ruptura produzida pela inversão de posição da câmera concretiza a ruptura dessas duas situações. Johnnie,

cuja existência será transtornada pela guerra que irrompe por essas portas brutalmente abertas, se torna um espectador passivo e impotente (sentado, imóvel, visto de costas) dessa irrupção, e é praticamente assimilado, por esse novo enquadramento, aos espectadores do filme, assim como o sofá se transforma na primeira fileira do cinema.

É tentador aproximar esse efeito de montagem e sua função da cena de *Sherlock Jr.* em que Keaton, em sonho, penetra no filme que está sendo projetado. Nessa cena, com efeito, a “resistência” do médium à intrusão de Keaton se manifesta, tecnicamente, pela montagem: a passagem constante de um plano ao outro desequilibra (no sentido literal) o intruso e o impede de se integrar à ação do filme. Assim, a montagem é designada como aquilo que tende a rejeitar o herói para fora do universo do filme, a levá-lo à posição de espectador, a torná-lo passivo e impotente. Pode-se ir mais longe e ler a cena como uma parábola inconsciente sobre a *mise-en-scène*: a conquista do espaço cinematográfico passa por um enfrentamento da montagem, do qual o cineasta deve sair vencedor, assim como, para conquistar princesas, deve-se matar dragões. A montagem, com a qual Keaton se mede, equivale a uma hidra monstruosa (as mudanças de plano sucessivas fazendo as vezes das múltiplas cabeças). Certamente a hostilidade do “monstro” é a punição ao caráter anormal da empreitada do herói: é natural que o filme rejeite o intruso. Com essa pista, poder-se-ia concluir que a montagem tem aqui a função de preservar a integridade do filme do qual participa. Ora, não se trata disso: a própria sequência de planos em questão constitui uma intrusão violenta e gratuita de elementos estrangeiros ao filme projetado (*Hearts and Pearls*).¹⁸ Essa montagem de planos sem relação com a intriga de *Hearts and Pearls* (e até sem relação entre si) se encarrega unicamente de expulsar Keaton para fora do campo cinematográfico. Depois dessa provação, que o condena a uma passividade

18 Trata-se de um filme exibido no curso da história de *Sherlock Jr.*, um filme dentro do filme [N. T.].

impotente, Keaton se incorpora enfim à história do filme propriamente dito e assume, no duplo sentido da palavra (enquanto personagem e enquanto cineasta), sua direção.

A lição da parábola é clara: fazer cinema com montagem é ludibriar,¹⁹ e tal conduta é contrária à de Keaton.²⁰ Para alcançar o cinema que ele pretende produzir, um cinema que não ludibria, ele deve vencer a montagem, tomar dela o controle do universo cinematográfico (se essa leitura parece confundir sistematicamente o herói *keatoniano* e o Keaton diretor, é porque a *mise-en-scène* de Keaton é essencialmente a *mise-en-scène* do herói e de sua ação). O que a cena nos diz, a despeito dela, cruza com as preocupações conscientes de Keaton e, além de fazê-lo por meio da metáfora mais sedutora e pertinente, situa precisamente a montagem em sua ambiguidade de meio que deve ser vencido, mas do qual não se pode abdicar, pois é necessário atravessá-lo.

19 Traduzimos por “ludibriar” uma expressão que não encontra correspondente na língua portuguesa: “faire du cinéma”, que significa “exagerar”, “blefar”, “iludir-se”. Desse modo, perdemos na tradução o trocadilho entre “faire du cinéma” e o ato de fazer cinema. Assim, reproduzimos a seguir o trecho em sua língua original: “(...) le montage, c’est ‘du cinéma’ (au sens familier de l’expression) (...). Pour accéder au cinéma qu’il entend produire, un cinéma qui ne soit pas ‘du cinéma’ (...)” [N. T.].

20 Keaton distingue a ficção que se designa, ou se mostra facilmente, como cinema daquela que permite a ilusão realista: para ele, como vimos, esse realismo consiste essencialmente na reprodução contínua de uma ação realmente executada diante da câmera, sem interferência da montagem. Evidentemente, a ação da cena em questão de *Sherlock Jr.* não pôde ser “realmente executada”, ela só existe – e só pode existir – pela montagem, que exerce a função e provoca o efeito de neutralizar qualquer ilusão realista.

MISE-EN-SCÈNE, VISÃO DE MUNDO E CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

JEAN-PIERRE COURSDON

Tradução: Milena P. Duchjade

O estilo cinematográfico de Keaton surge, então, como o produto das relações entre a câmera e a própria ação *keatoniana* (esta, por sua vez, feita das relações entre Keaton e o mundo). Seria possível considerar essa proposição como uma obviedade aplicável a qualquer um, mas não se trata disso. Apesar de sempre haver alguma relação entre a câmera e aquilo que está sendo filmado, pelo ato de filmar em si, essa relação costuma ser, na maioria dos cômicos (inclusive naqueles que podem ser chamados de autores de seus filmes), sem importância, até mesmo insignificante, pois *não significativa*. Para Chaplin, a câmera não passa de um mero intermediário entre ele mesmo e o espectador, é uma presença ausente. Seria possível (e isso foi feito, ver Mitry)¹ contar detalhadamente cada um de seus filmes sem nunca precisar fazer referência ao papel da câmera (o que seria impossível no caso de Keaton, como já foi visto anteriormente).²

¹ Jean Mitry (1907-1988), crítico e teórico de cinema francês, fundador da *Cinémathèque Française*, autor de inúmeras obras, entre as quais *Tout Chaplin*, Paris, ed. Atlas, reedição, 1993 [N. T.].

² Não pretendo aqui desconsiderar a *mise-en-scène chapliniana*, perfeita em si mesma, pois é difícil imaginar um filme de Chaplin sendo “melhorado” por meio de uma enenação distinta [...] [Obs: Nota do Autor abreviada, uma vez que, no original, as notas compõem um extenso anexo, o que prejudicaria a leitura no caso de um catálogo].



Essas relações, para Keaton, se dão nas duas direções. A personalidade e a ética de Keaton dão origem à *mise-en-scène*, e, por sua vez, a encenação, ao manifestar essa personalidade e essa ética, lhes confere forma, realidade e vida. A obra de Keaton é inimaginável (não é possível formarmos uma imagem dela) de modo independente de sua “realização”. Essa interdependência explica por que a *mise-en-scène* dos filmes de Keaton, embora longe de ser transparente, tenha passado tanto tempo despercebida. Como ela se adequava perfeitamente à ação *keatoniana*, o público e os críticos a encaravam como evidente,³ e não se surpreendiam, assim como a semelhança entre um objeto e sua fotografia ou como o número correto de sílabas em um verso poético não espantam ninguém. Tal falta de percepção só poderia agradar a Keaton: ele não tinha certamente vontade alguma de ser encarado como um “grande diretor”, e sem dúvida tomaria esse elogio com alguma incredulidade e como algo engraçado, como sempre fazia quando falavam de seu “gênio”. Isso porque seu gênio, justamente, não o impedia (tratava-se de duas coisas distintas) de estar sujeito, no que diz respeito a seus próprios filmes, ao mesmo erro no qual incorriam seus contemporâneos: a adequação recíproca entre a ação e a forma de sua representação ocultava a importância desta última. E como tudo leva a crer que ele concebia ambas simultaneamente (se não sempre, quase sempre), pode-se compreender que a encenação, elemento indissociável do restante de seu trabalho, não tenha merecido uma reflexão separada de sua parte. Porém, uma vez mais, não se deveria supor, a partir disso, que se trata da “inconsciência” de Keaton.

Não se pode, por exemplo, concordar com J-P. Lebel⁴ quando este escreve: “A beleza que se desprende dos filmes de Keaton é, como toda verdadeira beleza, involuntária, porém necessária.

3 Com raras, porém honrosas, exceções, como a crítica de Buñuel, que destaca em 1927 as qualidades da direção de Keaton [...] [Nota do Autor abreviada].

4 Jean-Patrick Lebel (1942-2012), cineasta, roteirista, ator e produtor francês, autor, entre outros, de *Buster Keaton*, col. *Classiques du Cinéma*, Éditions Universitaires, Paris, 1964 [N. T.].

Isso porque a perfeita geometria e a plasticidade que sustentam as imagens de Keaton são funcionais” (*op. cit.*, p. 55). Antes de mais nada, e, aliás, em geral, pois toda beleza verdadeira *não* é involuntária, a estranheza da afirmação de Lebel deixa o leitor perplexo e o leva a duvidar se o autor não se refere aqui a um conceito inédito e totalmente pessoal de “beleza” e de voluntário. Além disso, e de modo especial, porque não há nada de realmente involuntário na beleza da *mise-en-scène* de Keaton. Quando um cineasta recorre a alguns meios que supõem um elevado grau de premeditação e de organização logística e técnica, é simplesmente absurdo pretender que esses meios foram reunidos num movimento de inocente ignorância quanto aos efeitos que iriam produzir. O fato de serem “funcionais” não torna a beleza “involuntária”, e é bastante perturbador constatar que Lebel confunde essas duas noções, bastante distintas, no entanto.

Parece que Lebel, ao ceder a um curioso (porém de fato bastante frequente) puritanismo estético, faz questão de garantir que não se encontra nunca em Keaton o menor resquício de gratuidade, de preciosismo, de busca formal por si só. Ele não teria muita dificuldade para nos convencer, se a própria insistência na demonstração de seu argumento não acabasse por levantar algumas dúvidas quanto aos seus fundamentos. As negativas ingênuas que proclamam a integridade do funcional *keatoniano* consistem numa formulação tão frágil que, longe de nos levar a concordar com elas, levantam suspeitas sobre as evidências nas quais se apoiam. Senão, vejamos:

Porém todas essas cenas maravilhosas, as belezas que surgem ao contornar um bosque, uma rua ou uma enseada rochosa, não indicam a busca sistemática de “um belo plano”. Keaton não faz parte daqueles que confundem a encenação com uma bela imagem.

Não se encontram em seus filmes quaisquer excessos, quaisquer acessórios, destinados a “enfeitar”. Buster não é daqueles que, ao desprezar o cinema

cômico, pensam que é preciso conferir-lhe um pouco de dignidade, torná-lo um gênero “artístico” ao cuidar do enquadramento, ao adular a fotografia e ao lhe acrescentar uma figuração brilhante. Se o cinema de Buster Keaton possui uma elegância rara, ele nunca é afetado (*op. cit.* p. 54-55).

Tudo, ou quase tudo, é discutível nesse arrazoado, que não só afirma sem demonstrar, mas ainda argumenta com alguma má-fé (talvez inconsciente), ao evitar a questão que finge enfrentar. Se colocadas à prova, essas declarações revelam sua ausência de pertinência, e até mesmo um certo grau de absurdo. Caso se aceite a lógica do primeiro parágrafo, somos levados a considerar que um “belo plano” involuntário é algo admirável, enquanto outro (e, por que não, talvez o mesmo), obtido de maneira voluntária, se torna suspeito, pois remete a uma “bela imagem” – podemos também nos interrogar sobre o que permite ao crítico separar com segurança o que é “involuntário” do que não é. O segundo parágrafo citado continua a chover no molhado. Parece no mínimo supérfluo destacar que Keaton não é daqueles que desprezam o cinema cômico; mas se Keaton não tinha a menor preocupação em tornar o filme cômico um “gênero artístico”, isso não significa que ele não “cuidasse” do enquadramento, da fotografia ou da figuração. Dei anteriormente inúmeros exemplos sobre o extremo “cuidado” que ele dedicava ao compor a imagem. A paisagem em *Our Hospitality* [*Nossa Hospitalidade*, 1923] ou em *The General* [*A General*, 1926] não é fotografada por si mesma, mas não foi escolhida ao acaso.⁵ Quanto à figuração – que Lebel comenta de modo curioso –, Keaton recorre a ela em abundância quando o tema assim exige, como se constata em *Seven Chances* [*Os Sete Amores*, 1925] ou em *The General*. Aliás, é de se perguntar

⁵ Keaton efetuou uma extensa pesquisa para as locações externas de *The General*, visitando a Geórgia e o Tennessee, locais onde os fatos tinham realmente ocorrido. Acabou optando pelo Oregon, em parte devido às suas paisagens espetaculares. Tentou também utilizar a locomotiva original [...] [Nota do Autor abreviada].

quem teria alguma vez tentado “tornar o filme cômico um gênero artístico ao lhe acrescentar uma figuração brilhante”, e, de maneira mais geral, quais seriam os cineastas, contemporâneos de Keaton ou mesmo posteriores a ele, que Lebel podia ter em mente nesse parágrafo acusatório?⁶

Em seu zelo, Lebel resolve comentar um dos enquadramentos de composição mais complexa e mais surpreendente de toda a obra de Keaton, e, ao tratá-lo com um outro efeito de encaenação, tirado do mesmo quadro, decide demonstrar que não existe qualquer efeito gratuito na composição desses planos:

Quem não percebe que o enquadramento “no vão criado pelo braço” ou a parede formada pelo corpo do treinador diante de Keaton, oculto ao nosso olhar e que só se revela quando retirado, (em *Battling Butler* [*Boxe por amor*, 1926]) são absolutamente funcionais e necessários, na medida em que representam a expressão física e espacial de um momento da vida de Keaton, a tradução em termos de massa e volume de uma relação moral (*op. cit.*, p. 56-57).

É possível aceitar a interpretação no caso do segundo exemplo, o sentido da disposição da cena sendo aqui muito claro – ainda que a “relação moral” constitua uma expressão bastante duvidosa; porém, ela não se aplica tão bem ao *enquadramento* “no vão criado pelo braço”. Para fortalecer seu argumento, Lebel cita o seguinte comentário de M. Mardore:⁷

Se, por exemplo, em *Battling Butler*, Buster percebe, durante seu treino no ringue, pelo espaço circunscrito entre o ângulo formado pela dobra do braço do árbitro

⁶ O vocabulário repleto de ironias, trocadilhos, ambiguidades e de caráter até mesmo pejorativo de Lebel em todo o trecho citado merece crítica ácida do Autor, em extensa nota de rodapé [...] [Nota do Autor abreviada].

⁷ Michel Mardore, pseudônimo de Michel Jean Guinamant (1935-2009), escritor, cineasta, jornalista e crítico de cinema francês, colaborou com vários órgãos de imprensa, entre os quais a revista *Positif* e a prestigiosa *Cahiers du Cinéma* [N. T].

(que está diante dele com as mãos no quadril), sua mulher conversando com seu rival, esse enquadramento refinado sugere um ciúme impotente. Buster fica reduzido a um estado de *voyeur* face a seu problema sentimental, e, mais ainda, a disposição espacial mostra bem que o conflito particular encontra-se condicionado, limitado pela prova de força infligida a Buster para que ele “mereça” sua bela (Michel Mardore, “Le Plus Bel Animal du Monde” [“O Mais Belo Animal do Mundo”, em tradução livre], *Cahiers du Cinéma*, nº. 130).

De modo infeliz para a demonstração de Lebel, esse comentário sedutor se apoia num engano (certamente involuntário, e talvez devido a alguma falha de memória, mas nem por isso menos significativo) relativo à situação e às relações entre os personagens na cena em análise. De fato, não é a sua mulher que Buster-Butler vê pelo vão do braço do árbitro, mas aquela do verdadeiro Battling Butler, e o que ele sente não é de modo algum um “ciúme impotente”, mas uma preocupação perfeitamente compreensível, pois o boxeador desconfia já há algum tempo que Buster anda flertando com sua esposa, tendo feito inclusive comentários ameaçadores a respeito. Pode-se estranhar que Lebel se apresse em retomar um engano tão grosseiro; mas seria esquecer que esse engano lhe é tão ou mais “conveniente”, pelo mesmo motivo que havia levado seu colega a cometê-lo anteriormente. Um exemplo infeliz não invalida, certamente, a tese que este último pretendia defender, e não tenho a intenção de, por mero gosto da contradição, sustentar que o estilo de Keaton é o de um esteta afeito ao virtuosismo gratuito.⁸ O objetivo desta discussão consiste somente em mostrar que os conceitos aos quais Lebel se refere são por demais instáveis e ambíguos para tornar seu discurso deveras convincente, mesmo para aqueles já dispostos a serem convencidos de antemão.

⁸ Não se coloca em dúvida aqui a boa-fé dos dois críticos. Por experiência própria, sabemos que somos continuamente enganados pela nossa memória dos filmes. Porém, o tipo de falha não acontece de qualquer maneira [...] [Nota do Autor abreviada].

Ao prosseguir na análise dos comentários de Lebel sobre a *mise-en-scène keatoniana* – e seria difícil evitar fazê-lo justamente ao longo de um capítulo dedicado ao assunto –, esbarremos sempre no mesmo problema: nossa adesão, em princípio, ao seu ponto de vista, aparentemente razoável, é constantemente questionada pelo desenvolvimento de um pensamento que, por debaixo de fórmulas sólidas e sob a sedução da sutileza, associada ao bom senso, revela-se, porém, flutuante e impreciso, fundado sobre a (e submetido à) arbitrariedade das palavras. É assim que, mesmo sem desejar contradizê-lo completamente, é possível expressar algumas reticências antes de aceitar a proposição que segue seu parágrafo sobre o “virtuosismo”: “Keaton [...] nos fornece o exemplo de uma encenação dotada de uma simplicidade absoluta e que, no entanto, é perfeitamente original e perfeitamente necessária” (*op. cit.* p. 72). De fato, se a *mise-en-scène* de Keaton é, retomando a excelente formulação do próprio Lebel, “a disposição de sua ação”,⁹ não saberia ser de uma “simplicidade absoluta”, pois a ação de Keaton não é simples, e costuma mesmo ser de grande complexidade. Verdade é que Lebel esclarece sua proposição ao acrescentar:

Não vamos nos enganar, essa “simples” disposição não é de modo algum insignificante. A própria forma límpida dessa “disposição” supõe, como já vimos, um domínio artístico consolidado, donde decorre uma grande riqueza expressiva. O desprezo por aquilo que é chamado tradicionalmente de estética permite a Keaton definir uma estética (*op. cit.*, p. 72).

Mas ele faz, novamente, um jogo de palavras, ao apostar na dupla conotação (pejorativa e não pejorativa) do termo *estética*; Lebel confere, aliás, à primeira acepção uma extensão arbitrária: “O que é chamado tradicionalmente de estética”

⁹ O autor faz aqui um trocadilho entre *mise-en-scène* – “encenação” – e *mise en place* – “disposição ou colocação” [N. T.].

não é de fato o que ele entende por esse termo no texto, onde está simplesmente sendo usado como sinônimo dos diversos exemplos com conotações pejorativas comentados antes, e que representa, como eles, o estilo decorativo. Lebel escreve também, na mesma linha de raciocínio: “A *mise-en-scène* de Keaton manifesta-se então por uma forma de rejeição ao que com demasiada frequência costuma-se denominar ‘*mise-en-scène*’¹⁰ – o recurso ao trocadilho é constante no autor. Voltamos então sempre ao mesmo tema: a arte “refinada” de Keaton é um tipo de arte invisível e inconsciente – a inspiração e o gênio dão conta de tudo. Antes que me acusem de fazer uma caricatura, vejamos outro capítulo (“Buster Keaton e o Cinema”). Lebel acaba de enunciar (de modo adequado, por sinal) algumas restrições a respeito dos críticos que desejam considerar o filme *The Cameraman* [*O Homem das Novidades*, 1928] como sendo uma “reflexão sobre o cinema”. Esse filme, diz Lebel, não trata de expor a concepção de Keaton sobre sua arte, pois a lucidez de Keaton “não é uma lucidez reflexiva, e sim uma lucidez relativa ao exercício da arte cinematográfica”. E acrescenta:

Essa reflexão sobre o cinema em *The Cameraman* na verdade não o é. Não passa de um reflexo da maneira pela qual Keaton concebe de modo implícito a arte cinematográfica em seus filmes. Do mesmo modo, a própria maneira de Keaton fazer cinema – e daí fornecer uma certa imagem – tampouco é premeditada.

Keaton certamente nunca se preocupou em fazer seus filmes sob tal ou qual ótica, nem em adotar deliberadamente o *parti pris* do realismo. Uma vez mais, não se devem inverter os termos.

Ele cria *formas*, e se essas formas possuem extraordinária coerência, é simplesmente a marca do gênio de Keaton (*op. cit.*, p. 172).

¹⁰ Aspas no original [N. T.].

É preciso tomar cuidado, nesse trecho, com a aproximação insidiosa operada por meio da expressão “do mesmo modo”, que funde dois problemas completamente distintos. De fato, Keaton não buscou expor, em *The Cameraman*, uma teoria do cinema, concordamos com Lebel nesse ponto. Daí não decorre que “a própria maneira de Keaton fazer cinema” não seja premeditada. Afirmar que Keaton nunca se preocupou “em fazer seus filmes sob tal ou qual ótica” é tese indefensável. Todas as *decisões* envolvidas na concepção da *mise-en-scène* vão no mesmo sentido, são a expressão de uma “ótica” (isto é, de um *ponto de vista*) que só pode ser consciente, pois tais decisões não podem ser tomadas de maneira inconsciente. Em especial, a “escolha – o *parti pris* – pelo realismo” consiste, em Keaton, no que há de mais *deliberado* (seria possível, ademais, tomar partido do ponto de vista estilístico de *maneira inconsciente*? Não haveria nisso uma contradição em termos?). Quando Keaton é visto realizando dezenas de tomadas para obter um efeito num único plano, em vez de recorrer à montagem, dificilmente se pode sustentar que ele age sem determinação consciente e, retomando uma expressão cara a Lebel, “sem segundas intenções”; note-se que Lebel recorre diversas vezes a um termo tido de costume como pejorativo, para designar um estado de consciência, como se esse estado fosse fundamentalmente suspeito. Em sua teimosa insistência para defender a inocência estética de Keaton, Lebel é levado a escamotear, por meio de uma técnica bastante grosseira: a “coerência” das formas *keatonianas*, que não poderiam ser atribuídas a um tipo de esforço deliberado e sustentado, explica-se “meramente” pelo gênio de Keaton. A vantagem desse recurso é não permitir sequer a contradição: trata-se, como toda redundância, de uma obviedade estritamente tautológica – Keaton é genial pois possui o dom do gênio, ou, então, é o contrário (não estamos distantes das virtudes soníferas do ópio).

O gênio é um mito confortável, a ser guardado junto com o mito da inspiração, do qual a crítica moderna faz bem em

desconfiar.¹¹ Não que seja preciso rejeitar completamente as duas noções; elas representam um esforço para dar conta de realidades cujo mistério até hoje não foi decifrado. O perigo reside em aceitá-las sem discussão e em apresentá-las como se fossem *respostas*, enquanto se trataria de interrogá-las. Levantar a noção de gênio para explicar a coerência *keatoniana* é na verdade substituir o trabalho crítico por um sentimento indizível. No caso de Lebel, não se pode certamente atribuir essa substituição a algo como preguiça. Ele acredita sinceramente na inconsciência de Keaton. E o que o convenceu parece ser, apesar de suas alegações, não tanto o próprio estilo dos filmes, mas o fato de que Keaton era o oposto de um intelectual.

Convém lembrar que, se Keaton possuía o dom do gênio, era por outro lado um homem mais ou menos *inculto*, entendendo-se com isso que não só tinha pouca ou nenhuma instrução ou cultura – o que em si é de somenos importância –, mas também, e sobretudo, que não tinha conhecimento, e provavelmente não fazia a menor ideia das atitudes mentais e dos modos de pensar que constituem uma segunda natureza para o intelectual médio. Ora, a recíproca também é verdadeira: é muito difícil para um intelectual (*i.e.*, qualquer crítico que escreva sobre Keaton) imaginar como pode funcionar a inteligência de um *gênio inculto*. A solução fácil reside em concluir que estamos lidando com um “talento selvagem”, com o qual tudo acontece de modo instintivo. Porém, se Keaton não elaborava teorias a respeito de sua arte, é porque pensava de outro modo, e não porque não pensava.¹² Sendo eu próprio um intelectual, não tenho a pretensão de compreender melhor do que

11 No que se refere a essa crítica moderna, não sabemos bem onde situar Lebel, que se diz marxista mas se revela por vezes perigosamente idealista, como apontam os campeões da ortodoxia marxista, desde a publicação de seu livro *Cinéma et Idéologie* [...] [Nota do Autor abreviada].

12 Isso ocorria também, é claro, porque não lhe era solicitado. Diferentemente de Chaplin, constantemente assediado pela *intelligentsia*, Keaton, no auge de seu período criativo, não teve a oportunidade de aprender, ao conviver com o “mundo pensante” [...]. Marcel Oms, em sua obra *Buster Keaton*, relata com humor sua desconfiança diante daqueles que desejavam transformá-lo em “pensador” [...] [Nota do Autor abreviada].

outros os processos mentais de Keaton, mas, mesmo se esses estão fadados a me escapar, o mínimo que me cabe fazer é, me parece, não negar sua existência.

Como Keaton não tinha uma “ótica” deliberada, não poderia dispor, logicamente, de uma visão de mundo. Essa é a conclusão de Lebel, muito satisfeito com a própria descoberta, ao encerrar seu capítulo sobre a *mise-en-scène*: “...como um criador completo, Keaton, em vez de ter uma visão de mundo, como seus ilustres confrades, faz prova de uma *ação do mundo*” (*op. cit.*, p. 72).

Mas o que significa, exatamente, essa distinção? Instruídos pela experiência dos jogos semânticos prévios do autor, e alertados pela ironia dos “ilustres confrades”, nos perguntamos se essa distinção não se origina principalmente de uma desconfiança de Lebel diante de uma expressão que ele julga intelectual e pretenciosa; portanto, pouco apta a descrever a inocência *keatoniana*. Para preservar esta última, acaba por inventar uma fórmula original e sedutora, mas cuja inconsistência sintática trai seu embaraço; a distinção introduzida por ele baseia-se apenas no fato dos “ilustres confrades” trabalharem sentados atrás das câmeras, enquanto Keaton encontra-se em perpétuo movimento diante delas. Quando Lebel opõe *ação* e *visão*, é porque, para ele, o termo *visão* possui conotações passivas, estáticas, especulativas, intelectuais. Sem dúvida, para ele, uma visão de mundo é concebida como um conjunto de ideias, convicções filosóficas e morais (a respeito dos homens, da sociedade, da metafísica) em função das quais um cineasta elabora sua obra – algumas linhas adiante, ele opõe, ao citar André Martin,¹³ o cinema de Keaton a “todo um cinema pensante” do qual seria preciso destruir certas aplicações suspeitas. Perfeito, mas qual é a relação disso com o fato de ele ter ou não uma visão de mundo?

Em suma, a visão de mundo de um autor não é preexistente à sua obra, não a determina, ela se depreende desta, como se costuma dizer (e como Lebel afirma também), o que significa

13 André Martin (1925-1994), crítico de cinema e diretor de filmes de animação [N. T.].

que essa visão emana da obra, e não faz sentido senão dentro da obra e em relação a ela. O fato de Keaton se expressar por meio de sua atividade no mundo, diante da câmera, e não de outra maneira, não faz com que ele não tenha uma visão de mundo, mesmo no caso dessa visão se confundir completamente com sua *ação*, o que pode inclusive ser contestado.

Poderíamos afirmar, ademais, que existe em Keaton uma visão de mundo no sentido mais concreto da expressão: em sua obra, o mundo é *visto*, e não se trata de um “mundinho”, mas sim do vasto mundo, para não falar de um universo. A *mise-en-scène* de Keaton é constituída tanto pela maneira pela qual ele vê esse mundo quanto pelo modo como *age* no mundo. Dizer que a encenação de Keaton não passa da maneira de dispor uma ação é esquecer que essa ação se insere no mundo e adquire sentido em relação a esse mundo, cujo modo de abordagem está longe de ser indiferente.

A principal característica dessa relação é a *desmesura*. Quer se trate da natureza selvagem, quer se trate dos objetos, o mundo externo surge o mais das vezes de modo desproporcional ao herói, como consequência não só da própria natureza das paisagens e dos objetos escolhidos, mas também do estilo da encenação, a qual, ao manter os personagens distantes e integrá-los ao meio ambiente, destaca suas dimensões diminutas. Em meio aos desertos, às planícies e aos oceanos, ou próximo a locomotivas e navios, ameaçado por prédios em ruínas, por avalanches de rochas e pontes que desabam, Keaton sempre se destaca como uma minúscula silhueta cuja energia nos impressiona, como a de uma formiga, pela sua audácia inconsciente e vertiginosa diante da imensidão do mundo.

Seria fácil, porém inexato, perceber nessa desproporção uma imagem do mundo exterior que esmaga o herói, e extrair daí o caráter pessimista da visão de mundo *keatoniana*. Keaton não é nem pessimista nem otimista, é pragmático – o que deve ter levado Lebel a afirmar que ele não dispunha de uma visão de mundo. Sim, o mundo externo manifesta alguma resistência diante das iniciativas de nosso herói. Mas essa

resistência (pré-condição do cômico) só existe para ser vencida. Não é preciso demonstrar mais uma vez que, longe de ser uma vítima dos objetos e das máquinas (tese genérica e preferida pelos antigos historiadores de cinema), o herói *keatoniano* se adapta (a seu modo) às dificuldades, as enfrenta e se serve delas para seus próprios fins com uma criatividade imprevisível. Não é uma vítima dos objetos, nem tampouco da natureza. Apesar de algumas manifestações cataclísmicas (ciclone, avalanche), que servem, para o herói, como uma oportunidade de enfrentamento vitorioso, a natureza não é hostil em seus filmes. Tudo o que se pode afirmar é que ela está ali, simplesmente – só isso já seria o bastante para distinguir Keaton dos outros cômicos, para os quais a natureza, em geral, está ausente, ou é mantida a distância.

Seria excessivo, e até mesmo absurdo, descrever Keaton como um romântico, mesmo que sua visão de natureza apresente semelhanças com algumas atitudes românticas. Nem hostil, nem favorável ao ser humano, desmesurada e indiferente,¹⁴ a natureza em seus filmes se aproxima do “teatro impassível” de Vigny.¹⁵ Assim como a do poeta, a atitude do herói *keatoniano* diante desse mundo impassível é feita de individualismo, de estoicismo orgulhoso, do culto da energia. Mas é isenta de qualquer amargura (como, aliás, de qualquer entusiasmo) romântico. Se seu pé não conseguisse mover esse teatro impassível, um Keaton não pensaria em ficar aflito, pois assim é a *ordem das coisas*: ele age levando em conta essa ordem, mas não a transforma em objeto de reflexão. É por isso que uma leitura “romântica” da visão *keatoniana* não passa, como qualquer outra, de uma leitura: não expressa o que Keaton “queria dizer”, mas sim o que resulta daquilo que ele nos mostra. Não poderia, verdade seja dita, ser de outro

14 A Natureza parece tão ou mais indiferente pela sua desmesura, não apenas no espaço, mas também no tempo. As paisagens desérticas e desoladas atravessadas por Keaton dão uma impressão de permanência atemporal [...] [Nota do Autor abreviada].

15 Alfred de Vigny (1797-1863), escritor, dramaturgo e poeta francês, considerado um dos precursores do simbolismo [N. T.].

modo, já que a visão de Keaton é apenas uma visão (no sentido concreto do termo), e não a expressão de pontos de vista preexistentes sobre as relações entre o homem e a natureza. A *mise-en-scène* de Keaton encontra-se fundada, de modo sólido, na capacidade própria da câmera de mostrar, sem descrever nem demonstrar. O entendimento imediato do mundo, sua apreensão, privilégio do cineasta, lhe permite, para retomar a expressão de André Martin, nos “mostrar a vida segundo as coisas”. Pode haver visões de mundo mais complexas e mais sutis, não há, porém, visão mais fundamental.¹⁶

¹⁶ De modo mais geral, e para ampliar o debate, podemos afirmar também que a visão de mundo de Keaton é constituída pelo conjunto das relações que definem a sua *mise-en-scène*: relação ética entre Keaton e seu público; relação entre a câmera e o objeto filmado (a primeira relação estando contida, como já visto, na segunda); relações entre Keaton e os outros em seus filmes (estas últimas não sendo expressas apenas pela sua ação).





A GAG

JEAN-PATRICK LABEL

Tradução: Caio Meira

"Uma gag se desenvolve como um filme, mediante a revelação do que está latente na película exposta."

LOUIS TERRENCE COP

A ação de Keaton se manifesta na utilização dos objetos. O objeto aqui é tomado no seu sentido mais amplo; o objeto pode ser uma situação cujo domínio Keaton deve obter, e essa situação em si tem de ser composta pela relação entre vários objetos (como é o caso da *gag* final de *The General* [A *General*, 1926]). Em face de todo tipo de situação, o problema se apresenta a Keaton sob a forma de uma boa repartição e de uma perfeita organização das coisas no espaço.¹

Nesse sentido, os seres humanos podem muito bem ser considerados como objetos² que devemos manter bem ordenados, e diante dos quais devemos nos posicionar com exatidão.

É então na utilização dos objetos que Keaton emprega suas qualidades de organização, de geometrização, de ajuste, de ordenamento, de domínio físico e poético das coisas; numa palavra, tudo o que constitui seu modo de adaptação ao mundo, sua maneira de ser, isto é, sua "ação do mundo".

¹ Não nos esqueçamos de que a *gag* deve ser essencialmente visual, mesmo considerando a maneira extraordinária como Groucho Marx maneja a *gag* verbal (mas essa é outra história).

² E isto não é de modo algum pejorativo.

A forma privilegiada dessa utilização é a *gag*. Se as relações (mecânicas ou outras) com os objetos propriamente ditos são as mais importantes, e se são elas que irão representar o principal do estudo que vai se seguir, não nos esqueçamos, no entanto,³ de que a *gag keatoniana* pode muito bem se expressar sob a forma de um confronto com a natureza, que se resolve numa perfeita inscrição no espaço. Aqui, o riso nasce dessa própria organização do espaço e do corpo de Keaton no enquadramento; é ela que constitui a *gag*, na qual o objeto é, no limite, o mundo em geral.

Enquanto personagem cômico,⁴ Keaton se entrega certamente a uma utilização *a-normal* dos objetos; suas reações em face de uma situação nunca são simples. Essa utilização se determina, seja negativamente, seja positivamente; para Keaton, o problema se põe em termos de fracasso ou de êxito. Para ele, trata-se então de descobrir a forma que o levará ao sucesso (ou ao fracasso); isto é, aquela que concretizará seu modo de adaptação: sua integração ou sua não integração.

Tudo começa por um simples e belo tombo, a partir do qual Buster, ao se confrontar com as coisas, experimenta vários fracassos que, no entanto, não atingem nem sua vontade nem sua energia.

E se Keaton é sempre alvo de conflitos com casas desmontáveis ou eletrificadas, se ele se engancha em todos os ganchos, se ele cai em cada armadilha que encontra, ele também sempre se desembaraça de tudo isso com sua grande engenhosidade, com energia, com valor atlético, com a inteligência de seu posicionamento e com a beleza e lógica de sua inscrição no espaço. “Cada obstáculo, cada dificuldade, o encontra pronto para um contra-ataque que, mais uma vez, revela o quanto ele é astuto, hábil, desembaraçado, competente e infatigável”.⁵

3 Como já tivemos a ocasião de ver a respeito da plástica *keatoniana* e da encenação, em especial.

4 Na medida em que ele representa uma atitude elementar experimental diante da vida.

5 A. Martin, “Le Mécano de la Pantomime”, *Cahiers du Cinéma*, nº 86, agosto de 1958, p. 25.

E se, como em *Steamboat Bill, Jr.* [*Marinheiro de Encomenda*, 1928], uma fachada inteira lhe cai em cima, Keaton dá um jeito de estar sempre *exatamente* no lugar da janela.⁶

Buster tira algum prazer desses tombos, quando essas inaptidões, longe de serem evidentes em si, mostram, ao contrário, novas formas de aptidão – e Keaton adora repeti-las para apreciar o poder que elas têm.

Em *Cops* [*O Enrascado*, 1922], Keaton, ao utilizar o sistema de sinalização de mudança de direção de sua carroça, composto por um braço sanfonado – cuja serventia lhe era desconhecida – e por uma luva de boxe, ele golpeia o policial que controla o trânsito; virando mais uma vez à esquerda,⁷ Keaton retoma sua manobra, e o braço sanfonado, ao se estender como uma mola, vai de novo atingir a nuca do agente de trânsito, que, nesse meio tempo, tinha conseguido se levantar.

Não é mais aqui a simples repetição de um ato desastrado (*gag*: bum!), como é o caso quando Keaton nos mostra, como um *leitmotiv*, a queda do estado-maior do Norte a cada parada do trem, em *The General*.

A *gag* de *Cops* não se deve unicamente à reiteração do ato, mas também (e sobretudo) à execução perfeita dessa repetição; e não podia ser de outro modo. Aqui a previsão é evidente e se marca na graciosa curva descrita pela carroça de Keaton, e na precisão de seu trajeto, que, inelutavelmente, deve levá-lo a recomeçar sua manobra.

A maneira como Keaton usa a repetição, em relação à expectativa da plateia e ao seu corolário, a surpresa, lhe permite estabelecer tipos de *gag* de segundo grau.

Em *The Navigator* [*Marinheiro por Descuido*, 1924], Buster e uma jovem se assustam mutuamente. Ambos correm como doídos por todo o barco e, mais particularmente, pelo salão. Não percebendo mais o perigo, Buster, para descansar, senta-se

6 Se passar através de uma janela é um fenômeno relativamente corrente, Buster Keaton é o único capaz de fazê-lo na posição vertical, mantendo-se, entretanto, num plano perpendicular ao da janela.

7 O que, então, o faz efetuar uma meia-volta em relação à sua direção inicial.

numa poltrona coberta por uma manta; a jovem, escondida sob a manta, cruza os braços sobre Keaton tão logo este se senta em cima dela. Mais uma vez, nossos dois heróis se veem aterrorizados e se lançam em corridas assustadas. Alguns instantes mais tarde, tudo parece retornar à calma; Buster passa novamente diante da poltrona, que apresenta a mesma aparência anterior, e sob a manta é possível perceber uma forma humana; Buster devaneia por um instante e se senta na poltrona; mas, surpresa!, a poltrona quase tomba, e a jovem, assustada com o barulho, surge atrás de outro sofá que ela estava usando como esconderijo.

Aqui, Keaton usa a falsa repetição para aumentar a sutileza da *gag*, e, fingindo contar com a previsão do espectador, de fato provoca sua surpresa.

Em *The Paleface* [*A Prova de Fogo*, 1922], Keaton é um descuidado caçador de borboletas que adentra uma reserva de indígenas sem saber que eles tinham decidido abater o primeiro homem branco que passasse por ali. Os indígenas, com ar feroz, se agrupam pouco a pouco em torno dele. A situação já dura algum tempo quando Keaton se afasta para o fundo do campo cercado por indígenas ameaçadores. Subitamente, ele retorna correndo em direção à câmera, trazendo consigo os indígenas, que não desgrudam dele, e, da mesma forma, inexplicavelmente, ele se detém de maneira brusca. Só então se descobre que Buster tinha apenas corrido atrás de uma borboleta, que agora ele segura nas mãos.

Essa *gag*, já apreciável por sua execução e por sua dinâmica, se serve assim de maneira notável do medo do espectador,⁸ e isso não num nível elementar, mas sim bastante sutil, o que demonstra uma grande confiança na inteligência do espectador e em sua rapidez de reação e de reorganização.

Assim como no exemplo de *The Navigator*, Keaton brinca com o espírito de observação do espectador e sua suposta

8 O riso ocorre quando o espectador, impressionado pela súbita partida de Keaton, imagina que ele está fugindo dos indígenas. O mesmo acontece quando o espectador pensa (mesmo que não tenha de fato tempo para isso, pois a solução logo aparece) que ele se detém por não conseguir se livrar dos indígenas, que continuam na sua cola.

espera para duplicar a força cômica de uma manifestação súbita (o tombo da poltrona e a aparição simultânea da jovem que se ergue atrás do sofá, como um diabo que sai da sua caixa).

Isso prova o crédito que Keaton dá à inteligência do espectador;⁹ nós teremos muitas vezes, aliás, a oportunidade de nos dar conta desse fato, particularmente quando Keaton, ao desenvolver suas *gags* como uma extraordinária ciência, faz com que sejam concluídas premissas executadas vários minutos antes.

Após o puro e simples tombo vem a *confusão* dos objetos.

Em *The General*, Keaton, ao agitar triunfantemente uma bandeira, sobe numa pedra; a pedra então se ergue, pois se tratava das costas de um coronel.

Em *The Saphead* [*O Pesado*, 1920], Keaton, maltratado pelos corretores que lhe tomam da cabeça o chapéu e o pisoteiam, imagina que essa é a forma de se comportar na Bolsa de Valores e começa ele também a pisotear os chapéus dos outros.¹⁰

Em *The Paleface*, Keaton salta sobre um cavalo parado atrás de um monte de feno e... parte no sentido inverso ao que ele tinha previsto. Havia dois cavalos posicionados em sentidos contrários, e ele saltou no lombo do errado. Aqui, a confusão nasce da precipitação.

A confusão pode nascer do desvio de um objeto de seu destino inicial. Em *The Navigator*, a jovem, que não consegue dormir diante do olhar repugnante de um velho lobo do mar, atira sobre a borda do navio o olhar e o quadro que continha o olhar. O quadro se prende no casco do navio e começa a balançar diante da vigia de Buster, que se aterroriza ao tomar a aparição como a cabeça cortada do Monstro do Lago Ness.

9 "Quando comecei no cinema, Fatty Arbuckle [apelido de Roscoe Conkling Arbuckle] me preveniu: 'será necessário que você imagine que a idade mental do público não ultrapassa os 12 anos'. Alguns meses mais tarde, ao encontrá-lo, eu lhe disse: 'Roscoe, você tem de tirar essa ideia da cabeça, porque aqueles que continuarem a fazer filmes para a mentalidade de 12 anos não vão manter seus empregos por muito tempo'. O público é sempre mais esperto que você — e é preciso que seja assim, para que ele possa se divertir com o que fazemos para ele." (Buster Keaton, "Une Rencontre avec Buster Keaton", por J. Schmitz, *Cahiers du Cinéma*, n° 86, agosto de 1958, p. 16).

10 Mas aqui a confusão já nasce da imitação, e a *gag* exhibe determinações e prolongamentos mais complexos.

Mas a confusão se desenvolve com mais frequência quando, em função da obstinação de um projeto, se sacrifica o fim perseguido pelo fim imediato.

Em *Steamboat Bill, Jr.*, Keaton volta para a prisão da qual acaba de escapar porque está chovendo.¹¹

Em *Cops*, Keaton, a fim de guardar alguns vasos de porcelana numa valise — para que não corressem o risco de cair ou quebrar —, salta com os dois pés sobre ela, quebrando assim os vasos que estavam em seu interior e que, por serem muito volumosos, não permitiam que ela fechasse.

Em *The General*, Keaton, para fazer com que sua locomotiva, que patina, volte a se mover, joga poeira sobre os trilhos.¹² Descontente com a eficácia desses poucos grãos de poeira, Keaton se ataca ao solo, o golpeia, o pisoteia, a fim de arrancar um punhado de terra um pouco mais consistente, sem se dar conta de que nesse meio tempo a locomotiva partiu.

No mesmo filme, Keaton tenta encher o reservatório da locomotiva com o tubo articulado de uma torre de água. A fim de ajustar a extremidade curvada à abertura do reservatório, Keaton puxa com força esse tubo, mas obtém o efeito de... desencaixá-lo da saída do tanque, o que o leva, quando ele puxa a corrente que faz sair a água, a derrubar a jovem que está ao seu lado, em virtude da potência do jato proveniente do tanque, que não passa mais pelo tubo.

Para remediar a situação e tirar a jovem dessa posição ingrata, Keaton se esforça para recolocar o tubo em seu lugar. Ele até consegue, mas apenas para de novo derrubar a moça — desta vez com o jorro que sai diretamente pelo tubo.¹³

11 Mas se trata aqui de um tipo de presciência. Keaton sabe que essa chuva anunciadora da tempestade apenas retarda um pouco sua evasão efetiva e aproxima seu momento de glória.

12 É possível, aliás, contestar a eficácia desse procedimento que nasce, em si, de uma confusão com a maneira como, em geral, se faz para que outros veículos que patinam voltem a se mover.

13 Nota-se aqui, também, a dupla utilização das possibilidades de um só objeto, mas ainda com a mesma finalidade.

Em *The Cameraman* [*O Homem das Novidades*, 1928], para abrir seu cofrinho, Keaton destrói uma parede.

E isso, aliás, pode muito bem ser o contrário. A vontade de levar até o fim uma ação de longo termo pode obrigá-lo a fazer coisas que parecem estar em desacordo com essa ação. Em *The General*, quando ele pretende libertar aquela que ama, Buster, para ter certeza de que ela não vai gritar ao acordar, atira-se sobre ela e a sufoca.¹⁴

Mas, em geral, Keaton não se deixa abater por essa falta de jeito. E, no fundo, se chega a fazê-lo, é com boas intenções. Ele é movido bem mais pela vontade de realizar, custe o que custar, o que fixou como objetivo do que pela incapacidade constitutiva de levar a termo um dado projeto.

Em *The General*, Buster faz provisões de madeira. Para isso, ele lança vigas sobre o vagão-reboque; por não lançá-las, porém, com força suficiente, elas acabam caindo. Para ter êxito, ele joga uma viga com toda a força, mas ela cai do outro lado do trem. Buster sai em disparada para passar pela locomotiva e ir buscar a viga, sem pensar que há um monte delas ao alcance da mão, mas logo se detém — dando-se conta da estupidez de sua ação — e volta atrás.

Aliás, Keaton condena essa conduta limitada quando a percebe nos outros. Ainda em *The General*, a jovem se esforça para cumprir o mais meticulosamente possível a tarefa que lhe tinha sido dada por Keaton: abastecer a caldeira com madeira. Ela não quer perder nada, e por isso deposita com delicadeza um minúsculo pedaço de madeira na fornalha; Keaton logo lhe dá outro pedaço ainda menor, que ela joga no braseiro. Keaton, exaltado, se atira sobre ela para estrangulá-la... mas termina a beijando. (Aliás, pouco antes, ela havia jogado fora um belo pedaço de madeira sob o pretexto de que havia nele um pequeno buraco). Do mesmo modo, Keaton não tem como deixar de se exceder quando a jovem, ao sair do saco em que estava

14 É evidente que isso não tem qualquer relação com as práticas dos heróis de romance: "Olá, acorde!, sou eu, o príncipe encantado que veio libertá-la". Não é comparável, mas é certamente mais justo.

escondida, lhe entrega triunfante o pino que ela havia retirado para separar os vagões e que tinha obstinadamente guardado consigo durante todo o tempo em que esteve presa no saco.

O próprio Buster é bastante hábil em explorar essa atitude um pouco obtusa, e que confunde a forma de uma ação com a ação efetiva.

Ainda em *The General*, dando-se conta da presença de crianças que o seguem por toda parte, o que torna um pouco embaraçoso, para ele, o cortejar da mulher amada, Buster se ergue, põe seu chapéu e abre a porta como se fosse partir; as crianças passam diante dele e saem; Keaton torna a fechar a porta, retira o chapéu e, de novo, se senta ao lado da jovem.

Nós nos damos conta de que essa aparente confusão é apenas, de fato, uma forma degradada de sua prodigiosa capacidade de *reconversão* dos objetos, que passa por todas as possibilidades de *assimilação* (das formas, das funções, dos meios) que os objetos e as situações permitem.

Aliás, não se sabe muito bem onde termina a confusão e começa a assimilação positiva.

Em *The Cameraman*, Keaton confunde a inclinação de um teto com uma escada, mas é graças a tal soberania na corrida e na utilização das linhas do espaço que é criada a dúvida se isso marca uma derrota ou uma vitória de Keaton diante dos objetos. Tendemos mais à segunda solução.

E começamos a nos dar conta de que não podemos avaliar as formas de adaptação de Keaton da mesma maneira como avaliamos as formas mais simples.

De maneira idêntica, em *The Navigator*, Keaton mistura o meio da superfície aérea ao meio subaquático,¹⁵ mas não sabemos se isso é o traço de uma impotência diante das coisas ou, ao contrário, uma extraordinária capacidade de renovar o meio. Mais do que a confusão, é a invenção e a reinvenção que impressionam.

15 Ao mergulhar para efetuar reparos numa hélice, Keaton instala um cavalete com a inscrição "Atenção – Homens Trabalhando!"; quando termina a tarefa, enche um balde de água, onde lava as mãos, e, em seguida, o esvazia.

Aliás, após um confronto vitorioso com um polvo gigante – mesmo que tenha sido cortado o tubo pelo qual chegava o ar –, Buster, ao fim de uma caminhada, por certo angustiante, mas obstinada, sai triunfante do elemento líquido e causa um pavor involuntário em outro meio, já que a visão do seu escafandro aterroriza os indígenas que tinham se apoderado de sua amada (por essa razão, o oxigênio benfazejo tinha cessado de forma brutal).

Em *The Paleface*, Keaton assimila à forma de um anel a circunferência formada por cordas e suas mãos atadas em torno de um poste, e assimila o próprio poste a um dedo; ele se liberta como se retirasse um anel.

Em *The General*, Keaton “veste” seu sabre como se fossem calças.

Em *Cops*, ele assimila as grades de um jardim aos grilhões de uma prisão.¹⁶

Buster esvazia o saco que contém sua amada como se fosse um saco de batatas (*The General*); ele explode ampolas como se fossem granadas (*The Cameraman*).

Pode haver nisso uma assimilação no sentido fisiológico do termo. Um objeto perde sua identidade e se vê absorvido e assimilado na medida em que há clara transformação de um objeto em outro, ou mesmo a pura e simples invenção de um objeto.

Essa passagem de um objeto a um objeto “outro” pode se estabelecer a meio caminho da assimilação e da reconversão.

O mesmo ocorre na utilização feita por Keaton do anacronismo e da mudança de latitude em *Three Ages* [*A Antiga e a Moderna*, 1923]. Um taxímetro transforma uma liteira romana num táxi; estacionamentos regulamentados são instalados diante do Fórum; a carruagem de Buster é equipada com um

16 Cf. Chaplin (*The Pilgrim* [*Pastor de Almas*, 1923]), que talvez tenha se inspirado nessa cena. Em Chaplin, porém, as grades do guichê da estação são assimiladas às grades da prisão, em função do passado – portanto, de forma explícita. Em *Cops*, as grades só são assimiladas implicitamente, em relação ao futuro, e em função da figura enlutada de Keaton. A *gag* ocorre no início de *Cops*, antes que Keaton tenha tido seus entretimentos com a polícia, e, por isso mesmo, os anuncia.

pneu sobressalente na parte traseira. Como nevou, Keaton se apresenta para uma corrida com sua carroça munida de patins em lugar de rodas.

A reconversão pode permanecer no estado de uma transformação fácil: o fuzil-remo de *Battling Butler* [*Boxe por Amor*, 1926], por exemplo (Buster pega seu fuzil pelo cano e, mergulhando a coronha na água, o utiliza para remar). Mas ela pode ter como conclusão uma prodigiosa e maravilhosa metamorfose das coisas e das situações.

Sentado na traseira de sua locomotiva, enfumaçado pelo vagão em chamas que os nortistas deixaram na via, Keaton se abana com uma enorme casca proveniente da reserva de madeira do vagão-reboque (*The General*).

Keaton converte uma flecha ameaçadora numa bengala (na sequência, além disso, ele se transformará em almofada de flechas, sem que nenhum dano corporal venha a perturbar sua serenidade de São Sebastião imperial) (*The Paleface*).

Em *Sherlock Jr.* [*Bancando o Águia*, 1924], Keaton transforma seu carro, que caiu num rio, numa pequena escuna, mediante uma engenhosa conversão da capota em vela.

Em *College* [*Amores de Estudante*, 1927], ele se apodera de um guarda-chuva que uma enorme e idosa senhora queria lhe quebrar sobre a cabeça¹⁷ e o metamorfoseia num maravilhoso paraquedas; o próprio Keaton se torna uma borboleta, graças à câmera lenta.¹⁸

Num gracioso pêndulo corporal, Buster transformou seu escafandro num barco, para uso de sua amada; e, com isso, ele conseguiu, com os meios que tinha a bordo, livrar-se de um mau passo. A jovem, utilizando um remo roubado dos indígenas da ilha de (?), permite que os dois voltem ao navio e escapem da panela (*The Navigator*).

17 Ela imaginava que Keaton estava espiando sua toaleta, mas ele estava apenas sendo jogado para cima, com a ajuda de uma coberta, por seus camaradas.

18 Nota-se aqui como Keaton explora ao máximo as possibilidades contidas numa situação e a desenvolve numa sequência de *gags* que engendram o dinamismo interno da situação. A invenção, aqui, é também uma perfeita integração a uma dada conjuntura.

Keaton inventou o telefone a cavalo. Adaptando fones às orelhas do cavalo atrelado à sua carroça, ele lhe transmite ordens por telefone, o que permite que ele descanse (*Cops*).

A chamada telefônica se torna *presença* concreta em Buster, e ele inventa o videofone carnal (*The Cameraman*).

Notemos a esse respeito que a constância de certos objetos (telefones, trens, canhões, etc.) nos filmes de Keaton prova não apenas a coerência de seu universo, mas principalmente sua imensa capacidade inventiva. Buster nunca utiliza os objetos da mesma maneira, ainda que, a cada vez, seu uso se submeta à imperiosa lógica de Keaton e que sejam apenas desenvolvidas as virtualidades contidas nesses objetos. Constatamos que a forma de adaptação de Keaton nasce de um enriquecimento da realidade – da qual ele é o celebrante, o engenheiro e o operário –, mas que, no entanto, essa adaptação vai buscar sua fonte nas coisas em si. A capacidade que Buster tem de renovar um mesmo objeto dentro de um mesmo quadro de ação é surpreendente. É o caso do canhão (visto em *The Navigator* e em *The General*).

Keaton brinca com as qualidades intrínsecas de cada canhão em particular, já bizarras em si, que de algum modo ele revela: o pequenino canhão de *The Navigator*, disparado por um pavio imenso no qual é possível embaraçar os pés, ou pelo qual o canhão pode ser puxado como se fosse um brinquedo; a enorme e familiar bombardarda de *The General* que, em razão de seu peso, pode se mover em seu próprio eixo e, com isso, trazer problemas espinhosos. Além disso, quando o canhão não apresenta em si uma forma curiosa, Keaton joga com sua utilização insólita, que, no entanto, repousa unicamente nas propriedades reais da arma, cuja forma ele trata, a seu modo, de atualizar: em *The General*, Buster, servindo-se ocasionalmente do canhão de série, implementa um interessante sistema de tiro vertical (de consequências imprevisíveis – por nós –, mas, ainda assim, fecundas) pela impressão de um movimento de rotação da arma sobre seu eixo – que vem se fixar num equilíbrio instável, mas gracioso –, puxando a corda de disparo.

Keaton nunca recusa as demandas de uma situação. Ele não se furta, ou, se o faz, é por ter explorado a situação em si anteriormente.

Em *Cops*, ao receber a bomba do anarquista, Keaton não se apavora; ele se serve dela para acender seu cigarro. Só depois de ter feito essa tarefa é que ele rejeita a bomba e a devolve ao seu curso natural.

Esse desvio anuncia a reversão *keatoniana*, cuja forma original poderemos estudar mais tarde. A bomba, lançada pelo anarquista, cai ao lado de Keaton, que não a vê: *gag*. Ao mesmo tempo, a situação parece se virar contra nosso herói. Segundo tempo: nova *gag*; Keaton acende seu cigarro. Há uma reversão da situação, em favor de nosso herói. Terceiro tempo: a situação se reverte mais uma vez; a explosão da bomba traz para Keaton as piores consequências. Mas, aqui, há uma intervenção exterior; ainda não é a forma própria da abertura ao mundo de Keaton e sua maneira de abordar e utilizar os objetos.

Em *The Paleface*, Buster é amarrado ao poste de tortura; após uma pequena dança, os indígenas decidem queimá-lo. Eles vão procurar madeira, enquanto um indígena permanece e monta uma fogueira aos pés de Keaton, que, nesse meio tempo, conseguiu desenterrar o poste. Em lugar de fugir, como qualquer um faria, aproveitando-se de um momento em que o indígena lhe dá as costas, Buster muda de lugar enquanto o indígena está fora do quadro.¹⁹ Quando o indígena volta, carregando nos braços uma nova fornada (é o caso de dizer) de galhos mortos, ele não acha mais Buster em seu lugar. Surpresa do indígena; nesse momento, ele percebe Keaton em um novo

¹⁹ Deve-se aqui fazer referência ao cinema burlesco (um cinema da instantaneidade e do imediato). Se a teoria de A. Bazin acerca da tela oculta é aplicável ao espectador (pelo menos ao espectador adulto, já que o público infantil, formado pelo teatro de guinhol, crê piamente que quem não está no enquadramento não está mais presente), ela não vale para os personagens do filme. Quando um personagem se situa fora do enquadramento, ele deixa de existir para o herói cômico. Mas se esse procedimento – equivalente cinematográfico do aparte no guinhol – é familiar ao cinema burlesco primitivo, ele desaparece com muita rapidez. Keaton, em seus longas-metragens, à medida que seu estilo se afirma e se torna cada vez mais realista, deixa de utilizar esse tipo de procedimento.

local. E, quando o indígena, que deposita sua carga aos pés de Keaton, vai procurar a madeira que estava no antigo local e a traz consigo, Buster, nas suas costas (desta vez o indígena não saiu do enquadramento), retorna a seu lugar inicial. Somente depois de afirmar o domínio da situação é que Keaton a conclui, golpeando a cabeça do indígena com o poste.

Por outro lado, ainda em *The Paleface*, se Keaton foge, não é para se esquivar. Um pouco mais tarde, ele retorna para encarar o perigo e, munido de outros elementos, traz novas possibilidades cômicas para a situação. Depois de ter explorado ao máximo o tema da perseguição e brincado de maneira esplêndida com as linhas do espaço, Keaton se choca contra a enorme barriga do chefe indígena. Buster, desta feita, não escapa da fogueira; mas, tendo tomado a precaução de se vestir com roupas de amianto, ele retoma a situação a seu favor. Ao domar o fogo, graças à sua engenhosidade, ele se torna um deus.

The Paleface vai permitir agora que passemos à maneira pela qual Keaton multiplica as funções do mesmo objeto no nascimento da *gag*.

Enquanto a fumaça o envolve e as chamas começam a diminuir, sem que ele tenha sofrido o mínimo dano – além de um enegrecimento característico do rosto e das extremidades –, Buster, com as cordas que o amarravam já queimadas, tira um cigarro do bolso, o acende e fuma. Primeira *gag* referente ao cigarro, na qual Keaton exibe domínio perfeito dos acontecimentos, aos quais ele se adapta de maneira superior, no que diz respeito à qualidade de inteligência, de sutileza, de resistência física e de supremacia.

Buster, em frente aos indígenas boquiabertos, dá alguns passos, dá uma ou duas baforadas no cigarro e o passa para o chefe, que, por sua vez, o fuma, selando assim sua amizade. Segunda *gag* referente ao cigarro: conversão do cigarro em cachimbo da paz, por associação de funções.

Uma variante da sequência de *gags*, graças a um único objeto, é a *gag em cascata*.

Em *Cops*, Buster vê uma carroça e um cavalo no dorso do qual há uma placa indicando “\$ 5”. Keaton, que precisa do dinheiro, compra tudo e dá \$ 5 a um homem sentado na calçada, ao lado do cavalo, e que parece ser o proprietário. Ele parte com sua aquisição. Acontece que a placa de \$ 5 se referia, na verdade, à jaqueta de uma loja; o homem, a quem a carruagem não pertencia, espantado com seus dólares na mão, compra a jaqueta por \$ 5.²⁰

No mesmo filme, dois objetos iniciam uma cascata de *gags* que se fundem ao se associarem, gerando outra *gag*.

O braço sanfonado, que se estende quando Keaton quer pendurá-lo na parte de trás de sua carga, e a luva de boxe, que ele usa para proteger sua mão, para que nenhum cachorro a morda quando ele sinalizar que vai virar, vão gerar, por acolpamento, um extraordinário sistema indicador de mudança de direção.²¹ Essa série aberta anuncia de forma concentrada o modo de adaptação de Keaton ao mundo.

Mas, se essas *gags* são notáveis, e muitas vezes brilhantes, não há nelas nada de ordinário.²² Se Keaton vai além do estágio elementar da *gag*: bum;²³ se ele já lhe dá uma complexidade infinita no desenvolvimento, esta se estabelece principalmente na sucessão e na justaposição.

20 Não se deve ver nisso uma ilustração – baseada numa placa mal posicionada – da famosa experiência econômica que está na base do crédito. (Quando alguém deixa como depósito certa quantia real de dinheiro nas mãos de alguém, essa pessoa adentra certo circuito de pagamentos de dívidas ao fim do qual ela retorna ao ponto de partida. A pessoa que havia deixado a quantia como garantia vem em seguida retirar o depósito. Todos foram reembolsados sem que nenhum dinheiro fosse efetivamente desembolsado, uma vez que foi o mesmo dinheiro que foi pago a cada pessoa diferente e, no fim das contas, retornou ao seu proprietário).

21 Já vimos quais serão, na sequência, as façanhas desse sinalizador.

22 Nessa estrutura, evidentemente – e não pela atitude que se manifesta nela (embora seja, no fim das contas, a mesma coisa) –, e também em relação a outras *gags* existentes.

23 Tal como define F. Mars: “um enquadramento, uma ação no interior deste enquadramento, um fato concretizado, ‘ao mesmo tempo lógico e absurdo’” (cf. o n° 113, de nov. de 1960, dos *Cahiers do Cinéma*, p. 25, artigo de François Mars — “Autopsie du Gag”). O que é efetivamente a primeira forma de *gag* do burlesco.

A maior parte dessas *gags* age sempre no mesmo sentido; isto é, elas se definem favorável ou desfavoravelmente em relação a Keaton.

Vimos que Keaton nunca recusa a demanda de uma situação ou de um objeto.

Por outro lado, um objeto (ou situação) é ainda mais divertido quanto mais oferece possibilidades variadas de *gags*; mas, ao mesmo tempo, as possibilidades são tão variadas que chegam ao ponto de se polarizarem, assumindo uma posição contrária em relação a um elemento de referência. Ou seja – com a constante de referência sendo obviamente Keaton –, um objeto (ou uma situação) apresentará o máximo de potencialidades virtuais se for orientado em relação ao nosso herói, ao mesmo tempo positiva e negativamente (em termos de sucesso e em termos de fracasso). Não é tanto em número, mas sim em intensidade, que o objeto oferece o máximo de possibilidades de *gags*. A *gag* apresenta a maior variedade no interior da maior concentração.

Surpreende, então, que Keaton tenha introduzido a *dupla reviravolta* dentro da *gag*.

Em *One Week* [*Uma Semana*, 1920], Keaton reboca sua casa para mudar de endereço. A casa, no entanto, fica presa numa passagem de nível; Keaton não percebe de imediato e continua seu caminho. Nesse momento, surge um trem ameaçador, vindo da direita do enquadramento. A cena é apresentada em plano geral, de longe (como para nos fazer sentir com mais intensidade a impotência de Keaton). Mas o trem passa por detrás da casa e não lhe causa nenhum dano.

Surpresa e alegria. Ficamos sabendo que a casa está situada antes da via férrea que vem da direita, o que permitiu que ela escapasse da catástrofe. Antes mesmo de termos tempo para admirar a sutileza da situação, outro trem surge da esquerda e pulveriza a casa. Houve uma completa inversão da situação.²⁴

24 Quando dizemos que Keaton introduz a reversão, queremos dizer além da reversão que já existe numa *gag* normal. Uma vez que a *gag* se expressa negativa e positivamente em relação a Keaton, ela é constituída por uma dupla reviravolta; de fato, o negativo de uma *gag* é a *passagem* do positivo (ou indiferente) ao negativo, e, inversamente, o

Outro exemplo de reversão (desta vez, tomado em outro sentido).

Em *College*, Keaton é escolhido timoneiro da tripulação que deve defender as cores de sua universidade. A escolha é feita pelo próprio diretor da faculdade, mas contra a vontade da equipagem, que considera Keaton intelectual e incapaz.²⁵ Seu rival decide eliminá-lo. No vestiário, antes da competição, ele despeja um sonífero na xícara de Buster, que, por ter colocado sem querer um biscoito na taça do rival, faz a troca das taças.

Keaton percebe que não o querem na equipe e, triste, mas conciliador, decide não participar da prova. No entanto, o sonífero atua em seu concorrente. Os colegas de Keaton se veem então sem timoneiro e são forçados a apelar para ele.

Assim, os eventos apresentam três tempos para Keaton. Ele é timoneiro; ele não é mais timoneiro; ele é novamente timoneiro (e desta vez são seus companheiros de equipe que o convocam). Há, do mesmo modo que antes, uma reversão da situação.

Mas, se elas agem desta ou daquela forma, essas reversões nada devem a Keaton.

Em *One Week*, ele foi pego desprevenido (essa foi a única vez que Keaton foi finalmente vítima de um trem – na sequência, ele vai provar que sabe exatamente como lidar com trens). A reversão diz respeito à intervenção de um elemento puramente exterior que, por ser previsível, é inelutável. Em última análise, a reversão apenas realiza o processo normal com um instante de retardo.²⁶

positivo é a *passagem* do negativo para o positivo. Uma *gag* sempre expressa, em certa medida, uma reversão; um simples tombo constitui uma reversão em si mesmo.

25 Razões pelas quais o diretor (o inefável Snitz Edwards, seu mordomo em *Battling Butler*) o escolheu.

26 No entanto, não devemos dar muita importância ao fracasso de Keaton aqui, pois podemos dizer que, se Keaton estivesse no controle do trem, as coisas teriam se passado de outra maneira. De qualquer forma, ninguém poderia ter feito melhor. Por outro lado, talvez seja também um êxito de Keaton ter mostrado que ele sabe pulverizar uma casa melhor do que ninguém. E o destino dessa casa desmontável talvez fosse explodir assim, numa bela nuvem. Mas não extrapolemos!

É o acaso que está na origem da reversão que restaura a situação de Keaton em *College*.²⁷

Encontramos, em escala maior, esse padrão de reversão de coisas devido à intervenção exterior em *The Electric House* [*A Casa Elétrica*, 1922]. Uma casa funcional se torna disfuncional. Mas na segunda parte do filme ocorre uma segunda reviravolta abortada, que efetivamente não resolve a situação. Keaton retoma – mais ou menos – a posse de sua casa; para ser exato, nem mais, nem menos.

E a reviravolta final, que vê Keaton escapar do afogamento porque a piscina providencialmente se esvazia – o que tem como efeito último devolvê-lo à natureza –, não estabelece nem a vitória de Keaton nem mesmo sua derrota, mas um *sur-sis*, um adiamento.

The Electric House, que parece ter como conclusão o *statu quo*, se apresenta como uma espécie de esboço da reviravolta *keatoniana*, tal como podemos encontrar em sua forma mais acabada (como veremos adiante).²⁸

Mas a *gag* só chega à sua conclusão sob a forma de uma dupla reviravolta quando ocorre sem nenhum acréscimo do exterior – pela dinâmica interna da situação ou do objeto na presença do qual Keaton se encontra, ou pela simples virtude do confronto de Keaton com um objeto dentro de um determinado enquadramento.

A perfeição dessa forma de *gag* se evidencia quando, precisamente, “coroa” uma variação de um objeto.

Consideremos, por exemplo, a corrida de quadrigas em *Three Ages*.

27 Ainda que, também nesse caso, seja possível dizer que essa pseudocoincidência, que faz com que Buster tenha trocado as xícaras, não seja senão uma forma da sua sutileza e que essa *gag*, longe de se basear numa mera reversão casual, seja uma *gag* “dialética”, que fundamenta a adaptação de Keaton num nível superior; especialmente se consideramos que foram seus camaradas, que de início não o queriam, que depois vieram convocá-lo.

28 Mesmo que (mais uma vez!) se possa pensar que uma maneira tão engenhosa de escapar da morte, graças à reversão de uma piscina, constitui de fato uma adaptação positiva aos eventos.

Keaton se apresenta na partida (como vimos) com sua quadriga transformada num trenó (*primeira variação*: por reconversão). No decorrer da corrida, um dos cães da equipe, ferido, “murcha”. Keaton o desatreia, vai buscar um segundo cão no porta-malas de seu trenó-quadriga, troca o cachorro e coloca o animal ferido de volta no lugar do cão reserva (*segunda variação*: assimilação do cão-pneu e anacronismo do pneu sobresselente). A progressão continua em favor de Keaton, que retoma a liderança da corrida.

É nesse momento que ocorre uma nova *gag*. O rival de Keaton lança um gato na arena. *Primeira reviravolta*: os cães começam a correr atrás do gato, que, assustado, pega um desvio e tira Keaton da estrada. *Segunda reviravolta*: o gato, depois de circular a arena com os cães de Keaton em seu encalço, cruza a linha de chegada e leva Keaton à vitória.

É em virtude dessa dinâmica própria que a situação se revira; os cães assustam o gato ao correrem atrás dele; o gato, assustado, corre a uma velocidade vertiginosa; em seu encalço, os cães, incitados pelo gato, duplicam seu vigor; e isso, apesar da distância suplementar percorrida, dá a vitória a Keaton.

Ao final dessa dupla reviravolta, não há retorno ao ponto de partida, mas um ultrapassamento dele. De fato, Keaton leva a vitória com brio, elegância, virtuosismo e domínio superior, o que nunca teria acontecido de outra forma; e essa trajetória vertiginosa e turbulenta – tipicamente *keatoniana* –, que inscreve no espaço tudo o que tem de magistral em seus movimentos, concretiza a forma de adaptação de Keaton como algo superior, que pertence apenas a ele.²⁹

O mesmo coroamento ocorre em *The General*.

Keaton, ao se lançar em perseguição aos nortistas, quer usar contra eles uma espécie de *bombarda-morteiro-canhão* que ele teve a intuição de levar a reboque. Ele carrega essa arma dosando cuidadosamente a pólvora com pequenas pitadas (*primeira variação*: assimilação do carregamento de um

canhão ao salgamento de um prato). Keaton carrega o canhão; a bola de ferro dá um pequeno salto para fora do canhão e cai três metros à frente, depois de ter, aliás, descrito uma curva muito graciosa (*segunda variação*: reviravolta simples, fiasco de Keaton. O canhão cospe miseravelmente seu projétil).

Mas Buster não se dá por vencido; ele recarrega o canhão até o topo. Dessa vez vamos ver no que vai dar. Buster acende o pavio e, enquanto a chama avança, ele começa a voltar aos controles de sua máquina.

No entanto, ao passar do vagão-plataforma, no qual se situa a bombarda, ao vagão-reboque, Keaton sem querer desengata o vagão em que se encontra o canhão. O gancho do vagão solto sobre a via férrea produz solavancos que causam o progressivo decaimento da linha de fogo do canhão, que passa a ameaçar Keaton. Ele tenta fugir, mas, ao fazê-lo, acaba enganchando um pé numa corrente e permanece preso na traseira do reboque. É então que ele tem um admirável reflexo de pânico: ele joga um pedaço de madeira contra o canhão (detalhe supremo adicionado à perfeição da *gag*). Como essa solução se mostra ineficaz, ele permanece de frente para o canhão, parecendo impotente.

É nesse momento que Keaton, o diretor, recompensa sua energia e faz surgir uma curva na via; as posições passam a ser então as seguintes: a locomotiva de Keaton faz a curva e não se situa mais na linha de fogo do canhão, que ainda não entrou na curva e, por isso, passa a mirar na locomotiva dos nortistas, que, no outro extremo da curva, se vê exatamente no eixo do canhão, em posição de alvo. Então ocorre o tiro!

Assim, as coisas acontecem, nessa *gag* de duplo disparo,³⁰ da seguinte maneira:

Primeiro tempo: Keaton, determinado a realizar seu projeto, carrega o canhão (de pólvora) para usá-lo na potência máxima de suas possibilidades.

Segundo tempo: os eventos se revertem. O canhão, que Keaton tão cuidadosamente carregou a fim de torná-lo temível, vira-se contra ele.

²⁹ Isso em nada pode ser comparado a uma simples vitória.

³⁰ É agora ou nunca o momento de dizê-lo!

Terceiro tempo: nova reviravolta – o canhão retorna ao seu primeiro destino, mas de uma maneira diferente e, digamos de imediato, incomparável.

Coerência interna do desenvolvimento: é a mesma obstinação tola do canhão – que o levou a ameaçar Keaton – que mais uma vez revira a situação e o faz atirar contra os nortistas.

Deve-se notar que, após essa dupla reviravolta, não há mais retorno puro e simples à conjuntura inicial. O projeto de Keaton e, ao mesmo tempo, do canhão se realiza numa apoteose de inteligência ordenadora, geométrica e coreográfica. Há um ultrapassamento: o de Keaton, que, por um lado, se manifesta numa ação magnífica; o do canhão, que, por outro lado, enriquece sua função ao mesmo tempo de fantasia e de precisão suplementares; Keaton faz com que o canhão faça coisas que ele nunca poderia ter feito.

Keaton, por sua ação, enriquece assim a realidade com uma dimensão desconhecida; e, nesse enriquecimento, ele fundamenta uma adaptação superior, que se constitui numa realização soberana dele mesmo.³¹

O padrão dessa *gag*, como aquela de *Three Ages*, mencionada acima, é o seguinte:

- 1) *Afirmção* da intenção de Keaton.
- 2) *Negação* do projeto *keatoniano* pelos eventos.

3) *Negação* da negação. Keaton acaba realizando seu projeto e desenvolvendo sua ação, mas em outro nível, num nível superior.

Essa forma de *gag*, portanto, dá provas de uma forma de

³¹ Note-se, claro, que a ação de Keaton não deve ser julgada de acordo com as normas usuais, considerada, de maneira tradicional, sob a perspectiva do resultado. Pois seria possível, nesse caso, contestar a responsabilidade de Keaton nessa reviravolta final da situação. Mais do que o resultado em si, é a forma que conta. Keaton só é Keaton na medida em que, com precisão, sua forma de adaptação é fundamentalmente diferente; e a maneira pela qual os eventos se encaminham prova o prodigioso controle de Keaton sobre as linhas do espaço e a disposição das coisas. Essa conjuntura feliz e prodigiosa só ocorre na *presença* de Keaton. É bem evidente então que ocorra graças a ele, ainda que, aparentemente, de acordo com os critérios usuais, o resultado não nos pareça diretamente devido a Keaton. Aqui, Keaton, o herói e o diretor, se confunde.

adaptação da parte de Keaton perfeitamente “dialética”,³² no decorrer da qual a síntese resolve a contradição numa realização magistral de Keaton, e no enriquecimento da realidade. A estrutura da *gag* não é circular, mas “dialética”, e encarna o modo de adaptação superior de Keaton ao mundo.

Deve-se notar que a solução aqui é mais uma vez a questão da disposição dos elementos no espaço.

Essa estrutura “dialética” da *gag* é uma constante nos filmes de Keaton; nós a encontramos em todos os lugares, com muitos e variados exemplos.

E já que falamos de *The General*, continuemos nesse filme, que se mostra como um verdadeiro festival.

Os nortistas deixam um grande tronco no caminho de Buster, que consegue reduzir a velocidade de sua máquina, descer dela rapidamente e levantar o tronco para removê-lo da via.

Mas a locomotiva, que mal conseguiu parar, retoma aos poucos sua marcha, e o limpa-trilhos acaba se introduzindo entre as pernas – ligeiramente afastadas, para que ele possa sentar com mais facilidade – de Keaton, que lhe dá as costas; Buster se vê então sentado no limpa-trilhos da máquina, que retoma sua velocidade, com um enorme tronco nos braços.

É quando surge um segundo tronco. Keaton, com uma habilidade impressionante, atira o tronco que segurava, de modo que uma de suas extremidades atinge, ao cair verticalmente, a extremidade do outro tronco, fazendo com que ele gire e saia dos trilhos.

Buster mata dois coelhos com uma só cajadada e se livra assim dos dois troncos, podendo, depois de voltar ao seu posto, retomar sua perseguição. É sua vontade inicial de ir rápido, muito rápido, que, em função da situação, se volta contra ele; mas não é que Keaton queira ir rápido demais; porque essa aparente precipitação permite não apenas que ele assuma a posição de figura de proa de sua locomotiva, com o tronco nos braços – uma das mais belas ações que o cinema nos permitiu ver –, mas

³² Se ainda nos atrevermos a usar essa palavra.

também, como resultado da energia dispendida, da disposição, da ingenuidade e da precisão, que a própria via seja desembaracada sem que ele sequer tenha de parar sua locomotiva. A aparente precipitação de Keaton não era senão uma extraordinária capacidade de efetivamente devorar os obstáculos, mesmo depois da multiplicação da resistência e da malignidade deles.

Ainda em *The General*, mencionarei apenas, a título de exemplo das *gags* de dupla reviravolta (já que me falta aqui, infelizmente, o espaço para descrevê-las mais longamente), a *gag* na qual Keaton, comandante improvisado de tropa, consegue usar de forma indireta sua espada relutante – aquela *gag* em que Keaton, graças a um sistema de disparo vertical inédito, mas no entanto sutil, aniquila toda uma tropa de nortistas, enquanto, por um momento, poderíamos ter medo de que a bala de canhão caísse sobre sua cabeça –, ou a *gag* das locomotivas (descrita previamente), na qual Keaton, depois de ter corrido o risco de que a sua fuga quase terminasse num engavetamento monstruoso, consegue escapar de forma definitiva dos nortistas, ao fim do mais belo balé ferroviário que já se viu numa tela de cinema ou em outro lugar qualquer, no qual a prodigiosa engenhosidade geométrica de Keaton se desdobra em apoteose coreográfica.

Em *Cops*, Keaton, perseguido pelos policiais, avista uma escada encostada numa paliçada. Para escapar de seus perseguidores, ele sobe a escada e faz baixar a outra extremidade, de modo que esse movimento de gangorra o deposite do outro lado da paliçada, num pátio.

Mas as possibilidades de gangorra acabam se voltando contra Keaton. Pouco antes de a escada tocar o chão do pátio, um policial se agarra à sua outra extremidade, restaurando o equilíbrio e a mantendo na posição horizontal. A escada se torna uma gangorra que tem como eixo de rotação o topo da paliçada. Logo outros policiais chegam ao pátio e seguram a escada do lado em que está Buster. Ele se refugia então no meio dela – enquanto seu nível se mantém equilibrado com a força oposta dos dois pequenos grupos de policiais.

É nesse momento que Keaton nota, do lado da rua, a chegada de um grande grupo de policiais correndo para puxar a escada. Keaton, vendo a cena, retorna para a outra extremidade e fica ali agarrado aos degraus. À medida que as qualidades de gangorra da escada se voltam contra ele, Buster a transforma numa catapulta. A tração dos policiais, todos agarrados do mesmo lado da escada, faz com que aqueles que estão do outro lado a soltem, tendo como resultado a projeção de Keaton, que assume uma bela posição de voo, para longe do alcance dos policiais.

Keaton, assim, depois de revelar o que pode conter de gangorra numa escada, encontra ainda uma maneira de transformá-la numa catapulta, quando ela se volta contra ele no papel de gangorra. E a reversão final prova mais uma vez a capacidade superior de adaptação de Keaton; ao usar um objeto, ele acaba sempre triunfando, ao enriquecê-lo, o que dá mais valor ao seu triunfo.

No final de *Cops*, Buster, com todos os policiais da cidade em seu encalço, corre para uma enorme porta aberta. Antes que ele possa fechá-la, todos os policiais adentram pela mesma porta, bloqueando o campo com sua massa negra. Revela-se então, além disso, que essa é a porta da Delegacia Central de Polícia. A porta de batente duplo se fecha. Um momento depois, ela torna a se abrir para permitir a passagem de uma fina silhueta negra, que a fecha e atira a chave numa lixeira. É Keaton.

Aqui, a reversão e a superação da situação nascem praticamente da execução; elas se baseiam numa relação entre massas. Se tentarmos, num determinado enquadramento, afoagar a silhueta precisa e concentrada de Buster numa massa confusa e informe, veremos sempre ressurgir e se manter na superfície essa pequena massa preta, tranquilamente insolente, frágil, mas confiante.³³

³³ Que a situação se reverta mais uma vez no final não muda o caso. Entretanto, houve nesse meio tempo a intervenção da filha do prefeito. E, se Keaton se entrega aos "cops", é voluntariamente. É um suicídio puro e simples. Uma das poucas vezes em que Keaton é "infeliz no amor", como dizem. Isso prova que, para a filha de um prefeito, a preocupação com a ordem sempre prevalece sobre o reconhecimento dos valores superiores e soberanos encarnados por Buster Keaton.

Em *The Navigator*, Keaton quer usar um pequeno e estranho canhão para defender o barco contra os indígenas. Ele chega até o convés, arrastando o canhão pelo pavio, como se fosse um brinquedo, e o carrega com cuidado, acendendo o pavio. Ao se afastar, o personagem prende o pé no pavio pelo qual há pouco ele puxava o canhão, que assim o persegue. Keaton percebe isso e se desespera, tentando se livrar desse “cãozinho” pesado e perigoso. Os indígenas aparecem atrás de Keaton no momento em que o tiro é disparado; Buster, abaixando-se, evita o projétil, que aterroriza os nativos e os leva a fugir.

Mais uma vez, é uma questão da realização. É em função da boa posição dos elementos no quadro no momento exato que os eventos se reverterem definitivamente em favor de Keaton. O pequeno canhão que parecia inofensivo e que se revelou perigoso para Keaton – em razão mesmo das proporções e do aspecto que o faziam parecer inofensivo – se mostra, em última análise, terrivelmente eficaz.

Em *College*, Keaton, *barman* improvisado, pretende imitar o *barman* virtuoso que ele viu jogar um ovo num copo para preparar um coquetel com destreza profissional.

Buster, do mesmo modo, joga um ovo num copo, mas erra. Ele tenta um novo arremesso com um segundo copo, mas erra novamente.

Na segunda manipulação, porém, o ovo que não atingiu o segundo copo acaba caindo no primeiro, que Keaton havia colocado no lugar certo do balcão. Buster retoma então o primeiro copo e o serve ao cliente (tudo sem hesitação, com uma confiança prodigiosa, como se ele soubesse o que ia acontecer).

Mais uma vez, a aparente falta de jeito de Keaton se resolve num plano superior e, além da imitação, permite que ele invente novas formas.

A última *gag* de *Battling Butler*, já citada, também adota essa forma de *reviravolta-ultrapassagem*. Keaton, que se tornou um grande campeão aos olhos de sua amada, pode perder tudo se o verdadeiro boxeador lhe infligir uma correção (ou

talvez matá-lo). Mas Keaton, com toda sua vontade tensionada, ultrapassando os limites humanos por intermédio de sua energia, revira a situação a seu favor, buscando em seus próprios recursos os meios para fazê-lo. Se o feito de Keaton é evidente, o enriquecimento da própria situação aqui se deve precisamente ao ultrapassamento imposto por ele; nunca teríamos acreditado que tal energia pudesse existir no mundo, que tal ultrapassamento pudesse ocorrer, que tal reversão de uma situação pudesse se produzir em tais condições. Keaton enriquece a situação com uma intensidade de ultrapassamento sem ele inconcebível.

Para terminar em grande estilo, e já que temos o hábito de concluir com ele, citemos mais uma vez a *gag* final de *The General*: Keaton pode finalmente beijar à vontade sua noiva, graças a seu heroísmo, mas se vê obrigado – em razão do próprio heroísmo – a bater continência aos soldados que passam. Ao beijar a moça ao mesmo tempo que responde à saudação dos soldados, Keaton resolve, por ultrapassamento, a contradição incluída nas circunstâncias. E essa síntese, na qual ele assume seu projeto num nível superior, é a marca de sua conquista, dentro de uma situação metamorfoseada e enriquecida.

Mas essa estrutura “dialética” da *gag* pode ser estendida a toda a sequência – e mesmo, no limite, a todo o filme.

Em *The Navigator*, a famosa “domesticação” da cozinha e de todo o navio assume essa forma, mas com uma espécie de corte temporal. Temos sucessivamente uma série de primeiras fases: todas as tentativas fracassadas de Keaton. Em seguida, mais tarde, uma série de segundas fases: ultrapassamento e conclusão.

A *gag*, que traduz o modo de adaptação superior de Keaton aos eventos, surge aqui, nessa forma “dialética”, nas sequências e em quase todo o filme.

Do mesmo modo, em *College* (como já vimos), essa estrutura encerra quase a totalidade do filme entre as duas fases de uma imensa *gag* de forma “dialética”.

Buster, num primeiro momento, apresenta uma série de *gags* que constituem a primeira fase da *gag* geral, falhando em todas as suas aventuras esportivas.

Num segundo momento, ao fim do filme, retomando as situações no estado em que as tinha deixado, Buster se adapta com perfeição e refaz magistralmente (no contexto de um salvamento por fazer) tudo aquilo em que tinha fracassado. Ao fazer isso, Keaton transforma jogos esportivos em jogos amorosos; ele dá à corrida a pé, à prova com obstáculos, ao salto com vara, etc., um capital de amor que jamais teria ocorrido sem sua intervenção.

No limite, encontramos essa forma na estrutura geral dos filmes de Keaton, nessa simetria da construção que já observamos nos roteiros dos seus filmes.

No final desse périplo da *gag*, evidencia-se que Keaton, ao reunir num todo coerente as possibilidades contrárias de um objeto ou de uma situação em relação a si mesmo,³⁴ é levado a uma forma de *gag* única que adota uma estrutura “dialética”. A *gag* assim coletada é conduzida a uma perfeição rara, pois oferece de uma só vez a maior variedade, a maior invenção e, ao mesmo tempo, a maior concentração. Ela condensa um máximo de intensidade.

Essa forma de *gag*, que tem o aspecto de uma dupla reviravolta, define assim um modo de adaptação “dialético” de Keaton ao mundo.

– Num primeiro estágio, Buster manifesta certa afirmação de si mesmo num projeto, relativo seja a uma situação, seja a um objeto.

– Ao final de uma primeira reviravolta (negação), os eventos resistem a Keaton e reagem de maneira original e perversa, colocando-o numa posição crítica imprevista.

– Mas, após uma segunda reviravolta (negação da negação), Keaton restabelece a situação, realizando a síntese da contradição mediante a passagem a um plano superior.

³⁴ Ao defini-los numa perspectiva ao mesmo tempo favorável e desfavorável.

Essa estrutura, assim, manifesta um triunfo de Keaton e uma adaptação soberana ao mundo pela qual ela própria se realiza em outro nível, engendrando, por meio de sua ação transformadora, um enriquecimento da realidade que contribui para a perfeição de sua realização.

Essa forma elementar da ação *keatoniana* no mundo, essa atitude fundamental em relação à realidade, pode ser resumida da seguinte forma:

A abertura de Keaton ao mundo o impulsiona em direção a coisas e o leva a não recusar nenhuma de suas solicitações, mesmo as mais imprevistas e as mais contraditórias; quando essa abertura se volta contra ele, Keaton consegue superar a si mesmo, impondo-se às coisas de uma forma nova; e a abertura de Keaton ao mundo, a afirmação tranquila de si, se concretiza em outro plano, numa suprema realização da realidade e de si mesmo.

No entanto, podemos nos perguntar o que dá sentido a essas reviravoltas. Não seria possível pensar que essa sequência de reversões pode muito bem acabar em desvantagem e não em vantagem para Keaton? As reviravoltas podem muito bem adotar outra ordem de sucessão, diversa dessa ordem “dialética”.

1º) Deve-se notar, antes de tudo, que a utilização “dialética” dos objetos é a forma de adaptação e de domínio de Keaton no mundo, porque, ao considerar todas as possibilidades destes últimos (tanto de fracasso quanto de sucesso), ela consegue, além do fracasso e do sucesso tais como comumente entendemos, reconciliar todas as virtualidades de uma situação ou de um objeto, dando-lhes a forma de expressão perfeita. Ela dá necessariamente provas, portanto, de uma vitória de Keaton; nem que seja por sua capacidade de reinventar as coisas.

Além disso, não temos que nos basear nos critérios usuais de “boa” utilização de um objeto para julgar o fracasso ou o êxito final de Keaton, já que sua conduta é “diversa” de um extremo a outro. Tendo como consequência a representação completa de suas possibilidades em sua categoria, ela é obrigatoriamente um êxito.

2º) Mas, acima de tudo, deve-se notar, nos exemplos citados, que a solução da *gag* não se baseia no acaso; ela se funda nessas prodigiosas qualidades da personalidade *keatoniana* que nosso estudo não cessou de colocar em evidência: concentração, tenacidade, equilíbrio corporal, virtudes atléticas, prodigiosa energia, engenhosidade, sutileza, desenvoltura, habilidade, inteligência na colocação, extraordinário sentido de execução, domínio geométrico do espaço, perfeição da inscrição plástica e coreográfica, beleza.

Todas essas qualidades nos dão a sensação de que, no fundo, Keaton é indomável.

Vamos deixar claro; não se trata de fazer de Keaton um deus ou um “super-homem”, uma espécie de máquina para triunfar; Keaton não é infalível. Não queremos dizer que ele é um mestre absoluto de tudo e, particularmente, do universo. O que importa é a forma como ele orienta sua relação com o mundo – e se, na *maior parte do tempo* (e não sempre ou sistematicamente), ela conduz a um triunfo efetivo, é porque ela não desiste nunca.

3º) É claro que as reversões podem, por fim, se efetivar em detrimento de Buster, mas nos casos em que há intervenção de um elemento externo. A situação não é mais a mesma. Um novo ciclo de adaptação começa para Keaton.

Em última análise, é raro que, depois de ter “terminado” com objetos ou com situações, eles se virem contra Keaton.

4º) De fato, o que contribui para nos fazer acreditar que a utilização “dialética” dos objetos se dá na forma de adaptação suprema de Keaton ao mundo é o esquema geral da maior parte de seus filmes, que tende a tomar uma forma não idêntica,³⁵ mas análoga; isto é, em todos os casos, as reversões sucessivas que orientam os roteiros de Keaton se resolvem numa perspectiva positiva em relação ao nosso herói.

A maioria dos filmes de Keaton é construída a partir da seguinte lição: Keaton se obstina a fazer algo – em geral, para uma mulher: ou ele deve “merecê-la” (conseguir o

³⁵ Pois ela não dá provas do mesmo rigor em seu desenvolvimento, claro.

consentimento dela), ou ele deve obter a anuência da autoridade paterna, ou ainda conquistá-la mediante o enfrentamento de perigos diversos. Numa primeira fase, as coisas vão mal para ele, mas, na última parte do filme, ele reverte a situação “num *sprint* final de *gags*”:³⁶ *Neighbors* [Vizinhos Vigilantes] (1920), *The Playhouse* [O Faz-Tudo] (1921), *My Wife's Relations* [A Parentela da Esposa] (1923),³⁷ *Three Ages* (1923), *Our Hospitality* [Nossa Hospitalidade] (1923), *The Navigator* (1924), *Sherlock Jr.* (1924), *Seven Chances* [Os Sete Amores] (1925), *The General* (1926), *Battling Butler* (1926), *College* (1927), *Steamboat Bill, Jr.* (1928), *The Cameraman* (1928).

Deve-se considerar que, se a resolução das *gags* é baseada nas qualidades do personagem de Keaton, elas não são projetadas para destacar suas qualidades; ao contrário, suas qualidades aparecem exatamente como são justamente porque Keaton é capaz de dar às situações uma solução única. Não devemos reverter os termos. As qualidades, a personalidade, a força moral de Buster não são senão seus atos.

Notemos também que, na maior parte dos casos citados, a solução se deve à perfeição da execução, isto é, da encenação; o que mais uma vez prova que o gênio da encenação de Keaton (o diretor) reside no fato de que ela é a execução da ação de seu personagem.

Não se trata de dizer que essa forma “dialética” da *gag* seja a única forma das *gags* encontradas em Keaton, mas sim de afirmar que ela é a mais perfeita. E é a mais perfeita porque

³⁶ Como Michel Mardore diz, em “Critique des Trois Âges”, *Cahiers du Cinéma*, nº 130, abril de 1962, p. 44.

³⁷ Ainda que se conclua de maneira feliz (enquanto alguns filmes de Keaton – entre os curtas-metragens, claro – acabam mal), *My Wife's Relations* é um dos raros exemplos em que a dupla reviravolta, no nível do roteiro, ocorre em detrimento de Keaton. É que, desde a primeira fase, ele se vê numa posição constrangedora. Ele se vê casado por imposição com uma megera repulsiva, ligada, além disso, a uma família odiosa. Ao final de uma primeira reviravolta, todos se tornam estranhamente gentis com ele, em razão da descoberta de uma carta em que há a promessa de uma herança. Ora, (segunda reviravolta) a carta não era endereçada a Keaton; a situação insustentável começa novamente. Mas, vamos nos assegurar, nosso herói escapa no final. Ele partirá para Reno para concretizar sua libertação (razão do divórcio: tortura mental, sem dúvida!). Por outro lado, o filme também é notável pela qualidade do atroz (digno de Stroheim) ao qual chega.

capta com o máximo de intensidade cômica as diferentes etapas da adaptação de Keaton ao mundo.

Trata-se ainda menos de repreender Keaton por não ter utilizado unicamente essa forma.³⁸ No entanto, deve-se notar que, além de todos os fracassos que constituem a primeira fase de seu confronto com o mundo, muitas *gags* de Keaton apresentam desde o início uma forma de adaptação superior e soberana.

Por fim e principalmente, é preciso destacar que *é buscando levar à perfeição a gag burlesca que Keaton descobre a forma ativa de sua adaptação ao mundo, sua "ação do mundo"*. Não é porque ele quer exibir qualidades "exemplares", ou, pior, porque ele tem a pretensão de dar determinado sentido à sua "ação do mundo", ou, ainda, porque ele quer passar uma mensagem.³⁹

A significação que assume essa estrutura da *gag* vem apenas depois; Keaton não tem de se preocupar com isso. A *"ação do mundo"* de Keaton não é o resultado da reflexão ética, mas de uma prática cômica.⁴⁰

Ele está apenas tentando fazer com que as pessoas riam, e, ao tentar fazer rir, ele cria formas.

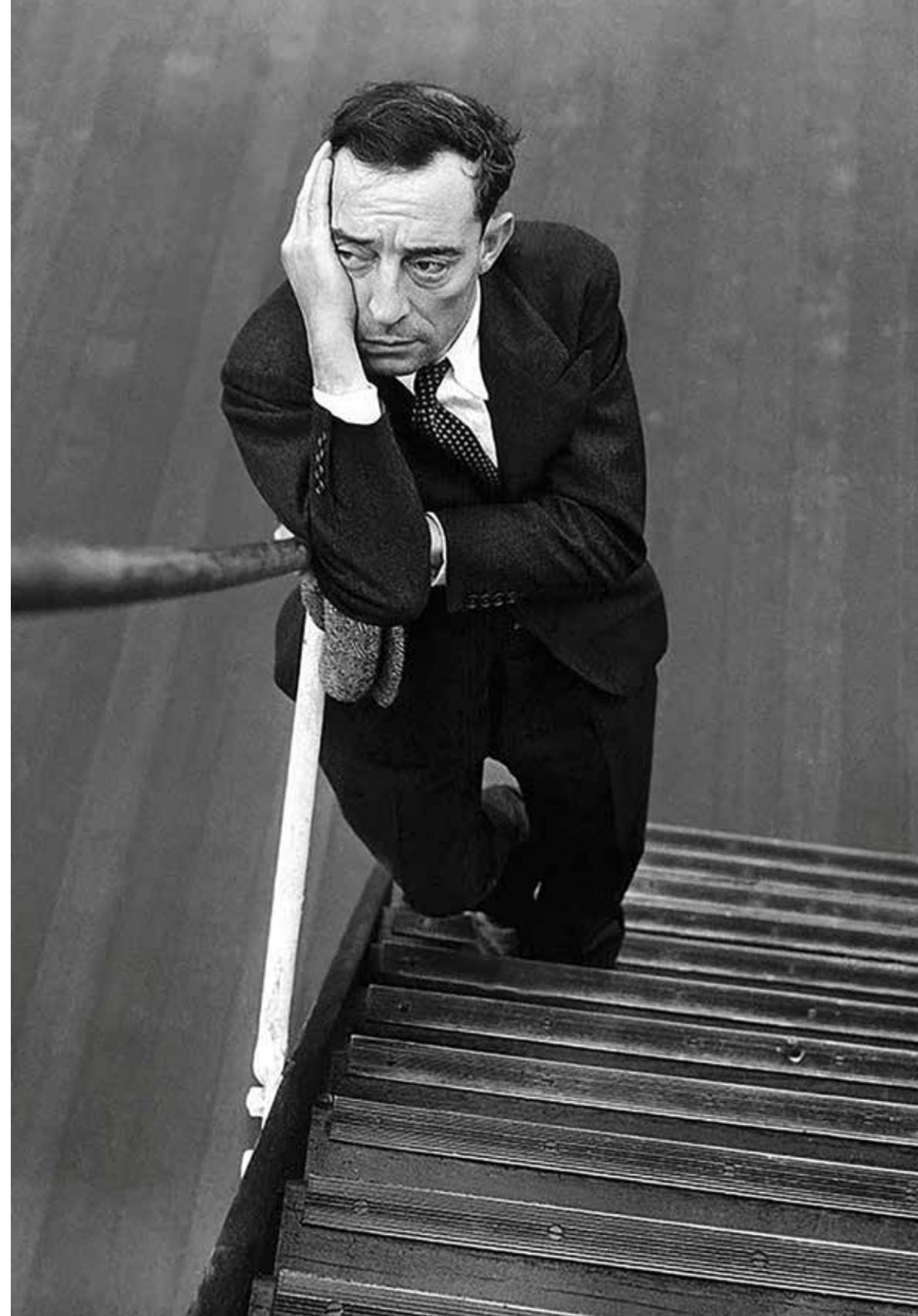
Cabe a nós encontrar o sentido dessas formas; e, se não é verdade que elas não têm nenhuma significação, se elas têm efetivamente um sentido objetivo, seu criador não está necessariamente ciente disso.

Além do mais, a utilização que ele faz do objeto-cinema em seus filmes nos dará pistas (talvez) sobre o sentido da criação para Buster Keaton.

38 Ainda está feliz!

39 Como, por exemplo: "o mundo pertence ao homem e cabe a ele desenvolvê-lo, para além da resistência das coisas". Se podemos ler, em certa medida, essa lição na obra de Keaton, não foi porque ele quis colocá-la ali.

40 Quando dizemos que foi buscando levar à perfeição a *gag* burlesca que Keaton descobriu sua "ação do mundo", não queremos nem mesmo dizer que ele deliberadamente procurou levar a *gag* à sua forma final. Ele simplesmente buscava fazer com que as pessoas rissem. Mas, como se trata de um gênio cômico e um gênio cinematográfico, ele espontaneamente conduziu a *gag* burlesca a um raro grau de perfeição.





FILMOGRAFIA COMENTADA

LONGAS

Three Ages | A Antiga e a Moderna, 1923

Pedro Henrique Ferreira

“Todo verdadeiro artista sabe que aquilo que move o coração humano é tão velho quanto a natureza e tão novo quanto a próxima primavera”, escreveu Anita Loos em *How to Write Photoplays*, um dos primeiros manuais de roteiro cinematográfico. Com isso, ela atestava a primazia da atemporalidade do tema amoroso, que marcou o imaginário da Hollywood clássica em sua perseguição por universalidade. A autora fora roteirista de *Intolerance* (Intolerância, 1916), obra de David W. Griffith que em alguma medida *Three Ages* ironiza, ou a ela faz remissão.

O dispositivo é correlacionar as várias etapas do conflito amoroso em três épocas diferentes – a pré-história, o império romano e o mundo moderno. Primeiro, o rapaz apaixonado, inferior a seu rival na disputa pela moça (por força, nobreza ou dinheiro). Depois, a tentativa de atraí-la por ciúme. Mediante insistência, o terceiro momento é o confronto forçado pelo rival e a consequente disputa esportiva. No quarto, a redenção do protagonista e o teleológico *happy ending*. Em nenhum deles a mulher tem vontades ou desenho psicológico definido. Ela é objeto e alvo dos desejos masculinos, e sua decisão está subordinada à figura paterna (ou materna) – quando muda de desejo, o faz sem justificativas narrativas maiores. Assim, estamos

menos diante da história de um amor universal mútuo, e mais da narrativa sobre o homem desajustado aos valores de seu tempo, que procura superar esse *gap* pela astúcia ou malabarismo físico. Foi isso que motivou a carreira de Keaton ao longo dos anos 1920, algo exemplificado na que é talvez a melhor cena: um salto do protagonista do terraço ao prédio vizinho.

Muito da graça das *gags* está na forma como, nessa correlação dos momentos históricos, as temporalidades se misturam e os passados emulam o presente: na idade da pedra, Keaton joga beisebol com um tacape; na era romana, ele faz as unhas de um leão ou retira um “cachorro-estepe” do “porta-malas”. Revela-se assim, com uma suave ironia, como o amor e suas formas dinâmicas são menos universais e mais projeções de um presente moderno sobre esses passados, ou como a questão do presente impregna a visão histórica. Nesse sentido, *Three Ages* não é, como já foi escrito, um longa-metragem de estreia que é a soma de três curtas. É um filme que se utiliza dessa tripartição para extrair consequências de seu espelhamento, e afirmar a universalidade do amor, na mesma medida em que persegue as fissuras dessas duas palavras tão caras ao cinema clássico americano.

Our Hospitality | Nossa Hospitalidade, 1923

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Our Hospitality, mais até que o anterior *Three Ages* (A Antiga e a Moderna, 1923), confirma a maestria de Buster Keaton na construção do ritmo e da fluência dramática exigida pelo formato do longa-metragem. Longe de uma mera acumulação de *gags*, o filme é um exemplo de integração narrativa, vencendo com facilidade esse desafio da comédia burlesca na passagem dos filmes de curta para os de longa duração: como a construção em esquetes sem compromisso global com a articulação de uma trama pôde aceder ao encadeamento sequencial, às regras de continuidade do sistema narrativo que então se

solidificava? Keaton tira de letra a questão. É preciso garimpar para achar filmes da mesma época – e não só no universo do burlesco – que apresentem dispositivos espaciais e cênicos tão escorregados. Mesmo um grande admirador de Chaplin como o biógrafo David Robinson chegou a dizer que, perto de *Our Hospitality*, *The Gold Rush* (Em Busca do Ouro, 1925) parece “tecnicamente arcaico e visualmente fraco” (e não pretendo aqui reativar a desbotada querela Chaplin-Keaton).

Há uma correspondência total, em *Our Hospitality*, entre as ideias cômicas, a construção das *gags* e os elos da ficção. O elemento cômico chama a narração e vice-versa. O aspecto “cinema de atrações” (apresentação frontal de uma *performance* independente da trama), próprio da comédia física, funde-se à estrutura romanesca do melodrama. As situações principais se baseiam em lugares e objetos que, em si, já suscitam a ideia de continuidade e amarração: a linha de trem, a corda que liga Keaton a seu oponente numa das cenas mais engenhosas do filme, o rio de correnteza forte. Movimento, progressão, avanço espaço-temporal irrefreável (algo da travessia épica de *The General* [A General, 1926] já se esboça).

Um thriller, se concordarmos que *thriller* é o filme em que o herói passa o tempo todo assediado pelo perigo e a iminência da morte (há sempre uma ou mais pistolas apontadas para Keaton na segunda metade do filme). Mas também um *western*, um filme de ação e aventura. E um *slapstick*, evidentemente.

A ambientação na primeira metade do século XIX permite que a temática – constante em Keaton – da colonização do espaço por máquinas de tipos diversos (com tudo o que isso acarreta em termos sociais, visuais, psicossensoriais) ganhe cenas memoráveis, como aquela em que uma locomotiva “Rocket” (um dos primeiros modelos de trem fabricados) disputa um túnel estreito com algumas vacas conduzidas por um homem rural. Encontro do arcaico e do moderno na era industrial-mecânica que resultaria, entre outras coisas, no cinema.

Sherlock Jr. | Bancando o Águia, 1924

Pedro Henrique Ferreira

A primeira parte de *Sherlock Jr.* é um duelo entre um homem *démodé* e o moderno *flâneur* da cidade, o honesto que devolve o dinheiro encontrado no chão e o facínora que rouba o relógio, o ingênuo que é enganado e o trapaceiro que o engana, o tímido que não se declara à menina e aquele que o faz com algum erotismo e sedução. A derrota do antiquado é inevitável, e a cidade moderna parece reproduzir o segundo tipo. O nosso jovem Sherlock será traído pelas indicações do livro, no vão esforço de se tornar detetive, e terminará vencido. Será traído pelas palavras, que não podem resolver os dilemas da vida moderna.

Mas, além de aspirante a detetive, como nos revela a cartela inicial, o garoto também é projetionista. Há a palavra e a imagem. À derrota da primeira, opõe-se a vertigem da segunda. O projetionista dorme e sonha com o cinema – adentra o *écran*, elaborando uma sofisticada metalinguagem na qual se revela a potência do corte e da elipse na experiência do real promovida pela imagem em movimento, numa remissão talvez a *The Countryman's First Sight of the Animated Pictures* (1901). Temos o início então de uma espécie de repetição sublimada da parte anterior, que antecipa em quase uma década a mania de dípticos e espelhamentos do cinema contemporâneo. O detetive agora não é mais o aprendiz, mas o herói sagaz, duro na queda (como Keaton) e sortudo. A direção de Keaton fará aqui o que faz de melhor: cenas que misturam com sutileza a ação e o cômico, baseadas em improbabilidades e paradoxos da própria ação, extremamente sofisticadas do ponto de vista técnico. Aqui, o detetive sairá vencedor.

Mas, logo, o projetionista desperta. O cinema foi um sonho, ora caótico, ora romântico. Quem solucionará o crime será a própria menina que, mais que troféu do vencedor, é quem desde o início promove a aproximação do jovem casal. Ela desmascara o facínora, inquirindo, de forma básica, sobre a sua imagem (“Como é o rapaz que vendeu o relógio?”). A origem

do romance policial do século XIX, para Walter Benjamin, foi a obliteração dos traços do indivíduo na multidão da cidade moderna. E a fotografia – a imagem da objetiva – foi central para os esforços de restabelecer os traços de identidade dos criminosos. *Sherlock Jr.* reconhece que o cinema – mais que a literatura – é a ferramenta redentora adequada para explicar ou suprir esse *gap* que a modernidade criou. Ele servirá, no fim das contas, sobretudo como um exemplo educativo a esse jovem *démodé* que ainda não aprendeu a lidar com essa nova realidade. Para mostrar ao aprendiz de detetive como se aproximar da menina que ama e lhe dar um beijo.

The Navigator | Marinheiro por Descuido, 1924

Ruy Gardnier

Se alguém precisar explicar a genialidade de Buster Keaton na construção do espaço cinematográfico, basta mostrar a panorâmica no começo de *The Navigator*, em que um carro sai da mansão do protagonista e faz apenas meia-volta, porque seu destino é a mansão da vizinha da frente, que será a destinatária do pedido de casamento. O começo do plano não mostra nada além do carro e da entrada da mansão, e o efeito humorístico surge à medida que o real espaço percorrido nos é revelado pelo novo enquadramento após o movimento da câmera. O riso acontece pela quebra de expectativa – claro, porque ninguém espera que uma pessoa use o carro apenas para atravessar a rua –, mas também porque expõe em que medida o personagem principal é mimado e ocioso.

Em *The Navigator*, a fonte do riso é o homem urbano, que não tem mais a menor habilidade para garantir sozinho sua sobrevivência. E o filme dramatiza esse aspecto por uma grande hipérbole: o personagem Rollo Treadway, um almofadinha, acha que não precisa ter trabalho nenhum, mesmo para conquistar seu par romântico. A moça naturalmente o recusa, mas eis que as manobras do destino os colocam sozinhos num navio

em pleno alto-mar. E, desse modo, o humor surge por meio da aprendizagem forçada das tarefas mais básicas, como, por exemplo, fazer um café da manhã – com os instrumentos de uma cozinha industrial. O humor brota tanto da incompetência do protagonista quanto, posteriormente, do elaborado esquema de barbantes para automatizar toda a refeição.

Além do aproveitamento cômico soberbo do interior do navio, o filme tem seu ápice quando Keaton precisa vestir um escafandro. A pura imagem já é hilariante, mas o gênio vai adiante e coloca nosso escafandrista para brigar com um peixe-espada, e depois usa esse mesmo peixe-espada para um duelo de esgrima com outro peixe espada. Por fim, expõe o herói “a caráter”, para ser visto por uma tribo de selvagens, que, naturalmente, acredita que aquele é um ser de outro mundo.

O rosto pétreo de Keaton se presta tão bem à crítica ao sedentarismo quanto à imersão no *nonsense* do final, e mesmo assim o personagem não perde a adesão como herói romântico de uma narrativa – em parte – sentimental.

Seven Chances | Os Sete Amores, 1925

Isabel Veiga

Quando um personagem passa quase um ano sem conseguir se declarar à sua amada, tem uma empresa à beira da falência e recebe a notícia de que, para embolsar uma gorda herança de seu tio, precisa casar-se até as 19h de seu 27º aniversário, o que coincidentemente condiz com aquele mesmo dia, estamos em uma comédia de Buster Keaton. *Seven Chances* é uma corrida contra o tempo que se traduz numa fuga tumultuada para o casamento.

À primeira parte, composta por um conjunto de *gags* visuais em torno das tentativas fracassadas que visam ao projeto casamentoiro – a conquista definitivamente não é uma das virtudes do personagem –, soma-se uma segunda parte, na qual a carga de fisicalidade prevalece sobre a linha dramática inicial. Basta

o tempo de um cochilo para esse homem encontrar-se perseguido por uma multidão de pretendentes vestidas com véus matrimoniais, e a desmesura entre ele e a multidão estabelece uma relação tipicamente burlesca. Contudo, não é só o contraste entre o homem e a multiplicação desordenada (de mulheres, de pedras que rolam por um desfiladeiro e, ainda, de relógios e abelhas) que chama atenção, mas também a linearidade do tempo frente à transgressão espacial. Pois na corrida desenfreada cujo limite são as badaladas das 19h, paisagens díspares se justapõem, e a fronteira entre a cidade e o campo é colocada sob uma outra escala. O espaço é dilatado ao absurdo, fazendo com que esse desvio costurado pela corrida seja então o caminho com o maior número de obstáculos possível para se chegar de um lugar a outro. E, por mais que haja um destino, o percurso torna-se uma grande suspensão performativa, em que os gestos e a habilidade corporais existem paralelamente à camada narrativa, o que vale dizer que todo aquele dispêndio energético tem existência própria, instaura um movimento “para nada” – uma torção no que diz respeito à finalidade da cena.

Nesse trajeto, é o corpo do ator que se renova e evolui com graça e velocidade acrobáticas. Seu princípio de criação se distancia ao máximo do comportamento trivial, disciplinado e rotineiro.

Go West | O Vaqueiro, 1925

Filipe Furtado

A primeira coisa a se observar em *Go West* é que não se trata, como se poderia imaginar a princípio, de uma sátira ao faroeste – algo que Keaton realizara antes, em *The Frozen North* (*Na Terra dos Gelados*, 1922), e que aqui se reduz a uma cena. Ao contrário, o objeto é outro: o Oeste como a fronteira a ser vencida nesse desejo pretensamente civilizatório americano. Keaton vai ao progresso a partir do famoso dizer “Vá para o Oeste, rapaz”. É sempre bom lembrar que, em 1925, a conquista do Oeste ainda era um evento muito recente e

fresco na memória dos espectadores. Aqui temos Keaton, figura da cidade, num desarranjo com o mundo da criação de gado. Desarranjo absurdo, simbolizado pelo fato de *Go West* ser também conhecido como o filme no qual o interesse romântico do comediante é uma vaca. Trata-se do grande achado do filme. Keaton sempre contracenou bem com animais, talvez porque a imprevisibilidade deles contrastasse tão bem com o desejo do astro/diretor de dominar os elementos de cena. Keaton vai trabalhar na fazenda e se apaixona pela vaca. Não poderia existir representação mais cômica para essa transmutação da cidade em campo, do absurdo da marcha do progresso. Essa progressão do espaço da cidade ao trem, à fazenda, ao deserto, à cidade e à fazenda novamente é o princípio que organiza o filme, menos um arco dramático do que uma sucessão de lugares a serem dominados e explorados pela câmera do astro. Hollywood, nesse caso, sempre equivale à sociedade americana. Esse contraste entre a cidade e os espaços abertos do Oeste abre um leque de oportunidades criativas para Keaton. Parte da graça do filme surge justamente da maneira como ele aproxima os esforços do Keaton-diretor com os do Keaton-personagem, ambos diante do desafio de conquistar um novo espaço de trabalho. Seu trabalho físico de humor busca novas soluções, e os objetos de trabalho da fazenda são distantes daqueles com os quais a sua persona está acostumada a lidar. Se a comédia de Keaton se baseia frequentemente na construção de *gags* a partir dos elementos disponíveis, aqui eles se renovam. Quando a cidade reaparece na cena da perseguição ao gado no final, é quase uma decepção, a não ser pela habilidade com que Keaton a reutiliza. Ao fim, há a imagem da vaca entrando no carro com Keaton, o último triunfo, o humor de ressignificações que *Go West* consagra.

Battling Butler | Boxe por Amor, 1926

Isabel Veiga

Enquanto em *Seven Chances (Os Sete Amores, 1925)* a aventura matrimonial está ligada ao recebimento de uma herança milionária com hora e data marcadas, em *Battling Butler* o êxito amoroso fica condicionado a uma moral masculina que determina o que é ou não ser um homem, a partir de um conjunto de atributos. Se, para o pai de Alfred Butler (Buster Keaton), isso significa que ele deve aprender a cuidar de si mesmo em um acampamento fora da cidade, para a família da futura noiva, o mais importante é que ele não seja um “frouxo”.

Aproveitando-se da improvável coincidência de uma notícia de jornal que mostra um boxeador também com o nome de Alfred, o protagonista passa a ser confundido com o lutador, recebendo então a permissão para o casamento e os aplausos da comunidade local. O jogo cômico se intensifica ao explorar nessa farsa o choque entre concepções opostas do masculino: uma encarnada por Alfred – sujeito elegante, mimado, pacífico, preguiçoso e dependente de seu criado – e a outra dos homens legítimos – brutos, combativos, independentes e possuidores de força física –, esta última perfeitamente ajustada ao ofício dos lutadores de boxe.

A partir do momento em que a farsa sai do controle e Alfred precisa mesmo treinar como um boxeador para enfrentar o rival conhecido como Assassino do Alabama, o filme se destaca pelo tratamento particular que confere ao combate físico. Aqui, ao contrário de soluções rápidas e eficazes para os obstáculos que se apresentam em seu caminho, o protagonista se encontra sem saída, encurralado no espaço de um ringue, enredado em uma conspiração burlesca na qual não consegue golpear, tampouco tem sucesso ao esquivar-se das investidas dos outros lutadores, bestiais e sedentos de sangue, como ele mesmo os define. Num raro momento da obra de Keaton, a carnalidade é exposta não no protagonista, mas na face de outro lutador, que cai sangrando com o nariz deformado. Por

mais que, em seguida, haja uma retomada cômica da cena, a ameaça à integridade física do corpo é situada, inusitadamente, com bastante proximidade.

Evidência de toda a maestria de Keaton, *Battling Butler* coloca em questão *como* e *até que ponto* se dará a transformação do protagonista entre as duas representações de homem e, ainda, o papel do amor como força motriz dessa metamorfose.

The General | A General, 1926

Ruy Gardnier

Entre todas as proezas – acrobáticas, técnicas, mecânicas – de *The General*, a maior de todas é a audácia de Buster Keaton ao criar uma comédia em longa-metragem num único movimento contínuo. Excetuando o prólogo, o epílogo e uma cena que prepara a virada de jogo, o filme se desenrola como uma frenética perseguição de trens em que a comédia não nasce às expensas do filme de aventuras, mas junto com ele. Aqui não temos mais enumerações de situações (sete chances, três idades), ou passagens de uma cena cômica a outra, mas uma única ação que se desdobra em inúmeras ocasiões humorísticas. O risco era esgotar a paciência do espectador, mas aqui é Keaton que esgota as possibilidades de interação entre um personagem e um trem.

A incompetência técnica é o motor do riso em vários de seus filmes, mas aqui estamos diante de um duplo regime: Johnnie Gray é um exímio maquinista de trem, mas nada sabe da arte de guerrear. Keaton tira proveito absoluto dessas duas situações de *savoir-faire* (ou falta de) e faz gargalhar, seja quando coloca seu herói na frente da locomotiva recolhendo obstáculos jogados nos trilhos (culminando com a genialidade de fazer bater um obstáculo no outro para limpar o caminho), seja quando coloca o herói apalermado tentando fazer funcionar um canhão para, depois de quase morrer vítima da arma que acionou, ver o comboio inimigo ser explodido por uma grande jogada de sorte (uma curva brusca faz com que o erro do erro torne-se acerto).

No fim das contas, o maquinista que desejava ser soldado acaba conseguindo integrar-se ao exército por suas habilidades... de maquinista – além, claro, da bravura de ter adentrado em território inimigo para recuperar sua locomotiva de estimação, afanada pelo exército ianque.

Em *The General*, Buster Keaton não só aproveita brilhantemente todo o aparato material do mundo circundante – vagoneta, caixa d'água, vagão de carga, lenha, sacos de carregamento, chave de desvios de trilhos e a locomotiva, em todos os seus espaços –, ele o faz incorporando a velocidade e criando uma obra rara de humor cinético, até hoje inigualada.

College | Amores de Estudante, 1927

Filipe Furtado

Feito já na parte final do período dos seus filmes silenciosos e calcado em *The Freshman (O Calouro, 1925)*, grande sucesso de Harold Lloyd, *College* pode parecer, a princípio, um filme menos ambicioso. Para completar, Keaton nunca escondeu sua irritação com o diretor creditado, James W. Horne, que, para ele, era “incapaz de contribuir para o filme”, obrigando-o a assumir a condução do projeto ainda mais do que de costume. Tudo isso pode ajudar a explicar o ritmo claudicante de *College*, sobretudo nas passagens mais narrativas da primeira metade. Nada, porém, que lhe reduza o brilho. O grande atrativo de *College* é a forma como o filme coloca em primeiro plano o Keaton-ator em toda sua expressividade. Quando pensamos em Keaton, o associamos à ideia do homem que não sorri, impassível diante das *gags* elaboradas do mundo ao seu redor. Keaton seria o anti-Chaplin, o comediante que desaparecia, no puro cinema, num festival de *gags* formalistas. Mais útil que o aproximar de Chaplin, porém, talvez seja traçar um paralelo com outro gigante da Hollywood silenciosa, Douglas Fairbanks. Assim como Fairbanks no filme de ação, Keaton consagrou a comédia física; e entre corridas, saltos e quedas, seus filmes sempre foram pensados para

realçar seus feitos atléticos (assim como muitos astros de ação, Keaton se orgulhava de desempenhar a maioria dos efeitos sem auxílio de dublês). Em *College*, é justamente esse Keaton-atleta que é colocado em primeiro plano. A premissa do filme é: o intelectual Keaton, que sempre desprezou esportes, precisa se aplicar a eles para impressionar seu interesse romântico. Boa parte da projeção mostra Keaton tentando uma série de esportes e se atrapalhando com eles. As sequências dos saltos e da prova de remo são especialmente inspiradas, e esse desarranjo entre personagem e ator gera momentos cheios de humor. O clímax, no qual Keaton, inspirado pelo amor, pode finalmente extravasar seus dotes físicos, é catártico e muito engraçado. E o epílogo, que mostra o casal envelhecendo até aparecerem as duas lápides no cemitério, é de uma melancolia agridoce. *College* é um veículo particular para Keaton, um desvio por caminhos pouco esperados, mas que conduz a um frescor próprio.

Steamboat Bill, Jr. | Marinheiro de Encomenda, 1928

Luiz Carlos Oliveira Jr.

“Ninguém lembra como Joan Fontaine foi parar na beira de um penhasco. E o que Joel McCrea foi fazer na Holanda. E por que Janet Leigh se hospeda no Bates Motel. [...] Mas nos lembramos de um ônibus no deserto, de um copo de leite, de uma hélice de moinho, de um par de óculos...”. Esse famoso trecho em que Godard fala da obra de Hitchcock em *Histoire(s) du Cinéma* pode ser parafraseado e aplicado a *Steamboat Bill, Jr.*

Pois ninguém lembra o que Buster Keaton foi fazer nas águas pantanosas do Sul dos Estados Unidos, e qual sua relação com o transporte fluvial a vapor, e por que vai parar no hospital. Mas nos lembramos da fachada de uma casa tombando sobre ele sem o atingir. E de seu corpo envergado para frente, projetando-se contra a força invencível de um tufão que devasta o cenário à volta. E dele se agarrando a uma árvore que o vendaval arranca da terra, com raiz e tudo.

Pouco importa a história de rejeição paterna que ocupa o primeiro ato, ou o romance entre Keaton e a filha do barqueiro rival. O que conta são aqueles dez minutos em que tudo é varrido pelo vento. É no olho do furacão que o personagem de Keaton, até então um fracasso, ingressa em sua jornada de sacração heroica. Para que o herói burlesco triunfe, é preciso que antes se instale o reinado do caos; seu corpo não se adequa bem à ordem cotidiana.

A grande sequência do filme é o momento em que Keaton entra num teatro. Parte da cenografia resistiu, incluindo o pano de fundo do palco, com um lago pintado em *trompe-l'oeil*. Keaton cai na armadilha óptica com a mesma inocência dos passarinhos que tentaram bicar as uvas pintadas por Zêuxis: ele tenta se atirar no lago, mas seu corpo se choca contra a superfície opaca do cenário. Logo em seguida, o pano pintado vai ao chão: resta a parede dos fundos do teatro. Esta, todavia, também desaba e dá lugar ao cenário externo, à paisagem “real”. O espaço visual se despe, ou muda de pele; a imagem cinematográfica é desfolhada e revela seu princípio formador: camadas coalescentes de realidade e imaginário. Sóbria meditação – em pleno cataclismo – sobre os ardis da representação e a intrincada relação entre a materialidade do suporte e a virtualidade da imagem.

The Cameraman | O Homem das Novidades, 1928

Francis Vogner

The Cameraman é, entre os filmes de Buster Keaton, o que melhor articula a síntese de tudo o que lhe interessa. É também um dos filmes mais importantes na história do cinema, dos que tentam mensurar o impacto da intervenção do cinema na vida e no cotidiano modernos, tanto na questão técnica quanto no que implica uma nova relação com o tempo e o espaço.

Keaton não vai pela via da monumentalidade, mas pela do ordinário: o fotógrafo interpretado por ele se transforma em

cinegrafista para chamar a atenção da garota que trabalha na produtora de cinejornais. A fotografia *still* que ele pratica é enfadonha, o registro cinematográfico no qual ele pretende se arriscar é viril.

No prólogo, o ofício do cinegrafista é identificado com o sentido viril da aventura: registram-se os eventos históricos (guerras, proezas da aviação) porque o cinegrafista que os filma participa fisicamente deles e traz para a experiência coletiva do cinema imagens que não seriam vistas de outro modo pelo cidadão comum.

Keaton, em sua incontornável fragilidade física – tudo lhe é muito rápido, muito forte, muito alto, muito drástico –, passa a correr atrás de imagens para o cinejornal. Seu primeiro equívoco é técnico: filmou e revelou o filme de tal modo que as imagens saíram sobrepostas (como em Dziga Vertov), o que gera risos dos colegas e do dono da companhia produtora de cinejornais quando o material é exibido na sala de projeção.

Tanto esse acidente técnico quanto a circunstância excepcional (e cena definitiva) em que o macaco registra com a câmera o ato heroico de Buster Keaton ao salvar a mocinha de um acidente de lancha – enquanto o bonitão que a acompanhava foge nadando – mostram uma autonomia da imagem cinematográfica na mistura de acaso e técnica. Em *The Cameraman*, o cinema é concebido como o principal instrumento de uma nova mitologia da modernidade (a sociedade da imagem), pois a câmera não é somente um meio de testemunhar os fatos da realidade, é também a constatação definitiva de que o aparato técnico do cinema deixa de ser um mero instrumento para ser, ele também, protagonista.

Spite Marriage | O Noivo Caradura, 1929

Francis Vogner

Spite Marriage trata mais uma vez do conflito inexorável entre o desejo do personagem interpretado por Buster Keaton (aqui chamado de Elmer) e os limites (físicos e sociais) que lhe são

colocados. Ele é um pé-rapado *stalker* apaixonado pela atriz de teatro Trilby Drew (Dorothy Sebastian) que se faz passar por milionário para se aproximar dela.

É o último filme de seu período áureo, já no fim do cinema silencioso. É menos forte que os anteriores, e as suas trapalhadas têm uma intensidade menor, ainda que a *performance* de Keaton seja radical na concepção do erro como juízo da realidade, em que a discrepância, a incongruência e sua incomensurabilidade revelam a insuficiência de todas as coisas, seja a ação do indivíduo, a ordem estabelecida ou a sua própria aparência.

Todo o jogo de Elmer – falho e desastrado – é uma farsa mal-ajambrada: falso milionário, de cartola e fraque, penetra como figurante no *casting* de uma peça, caracterizado como um soldado da Guerra de Secessão. A cena em que ele coloca barba e sobrelha postiças e se embaraça fazendo de sua caracterização algo precário e ridículo é engraçada não só pelas visíveis trapalhadas, mas pelo paralelo com um ator da peça que executa a maquiagem com precisão. É cena que revela também um programa. A força não estaria na sua potência mimética, mas no verdadeiro, que reside no gesto de destruição das aparências por meio da construção do falso. O humor de Keaton é a deformação da mimese, tanto que um dos momentos mais inspirados e reveladores é sua sabotagem involuntária do espetáculo teatral.

Mas o desajuste está para além de sua vontade e de sua falta de aptidão para as coisas: na cena da alcova, vemos o desventurado protagonista tentar colocar sua esposa alcoolizada para dormir. Uma coisa aparentemente simples, mas dificultada pelo corpo desfalecido dela, que transforma a situação em uma briga física com o espaço.

O ato final no navio é uma série de peripécias de humor físico, bem realizada, mas menos interessante do que o que vimos até então. É o momento – via ação – da conquista da mocinha. É menos engenhoso do ponto de vista conceitual, mas, mesmo assim, rende alguns belos momentos na exploração cênica de um espaço limitado (o navio) em um mar aberto.

CURTAS

One Week | Uma Semana, 1920

The Haunted House | A Casa dos Fantasmas, 1921

My Wife's Relations | A Parentela da Esposa, 1922

The Electric House | A Casa Elétrica, 1922

Ruy Gardnier

A casa – sua fachada, seu interior – é um dos espaços privilegiados da comédia muda, mas em Buster Keaton ela assume níveis de elaboração inacreditáveis. Se uma casa é fonte natural de drama e se há facilidades intrínsecas de filmagem – a aproximação das dimensões com o palco teatral, o controle técnico da filmagem em estúdio –, ela também representa a possibilidade de absoluta confusão e desconstrução das funções normais das mobílias, dos objetos e até dos seus elementos estruturantes.

My Wife's Relations explora as possibilidades de escarcéu de uma casa pequena, por meio de conflitos com cama e colchão, e, em seguida, de uma mansão, que é objeto de uma perseguição alucinada por diversos aposentos. A casa torna-se um labirinto sem saída em que a fuga é impossível – ou quase. Destaque para uma espuma descontrolada que toma a casa inteira e uma escada central que vira rampa por intermédio de um tapete.

A mesma escada que vira rampa aparece em *The Haunted House*, mas agora por meio de um mecanismo criado por bandidos para fazer parecer que é uma casa mal-assombrada. A escada é o tema central do filme, e muito da graça consiste no modo como Keaton passa a controlar seus efeitos “sobrenaturais”. *The Electric House* também faz da escada um objeto de humor, criando caos a partir de uma escada rolante. O filme explora tudo que pode dar errado a partir da automatização elétrica, dos trilhos do Ferrorama na mesa de jantar aos mecanismos intrincados na sala de bilhar. De alguma forma, parece que a modernidade destrói definitivamente a ideia de “lar doce lar”.

Mas a obra-prima total nesse quesito é *One Week*, o relato da construção de uma casa pré-fabricada que um casal ganha de presente de casamento. “Ajudados” por um rival romântico que troca os números das caixas em que vêm os materiais, o que eles constroem tem muito mais a ver com uma escultura surrealista do que com uma casa. Posteriormente ela se transformará num carrossel, rodando sobre o próprio eixo numa tempestade, e terminará sendo destruída por um trem – não sem antes fazer parte de uma das melhores piadas de frustração de expectativa da história do cinema. *One Week* faz o trajeto completo da casa – da construção à demolição –, dominando humoristicamente todos os elementos do processo.

Convict 13 | O Condenado Nº 13, 1920

Hard Luck | Com Pouca Sorte, 1921

The Playhouse | O Faz-Tudo, 1921

Isabel Veiga

A tônica envolvendo a troca de identidades abre-se como um terreno fértil para a produção do cômico e perpassa boa parte da obra de Buster Keaton. *Hard Luck*, *Convict 13* e *The Playhouse* são três casos exemplares dessa aposta; contudo, bastante distintos entre si. Em *Hard Luck*, fazer-se passar por outra pessoa funciona como uma saída para conseguir sobreviver em um mundo hostil onde o fracasso até então imperativo leva a numerosas tentativas frustradas de suicídio (sim, o humor aqui é ácido a esse nível). Já em *Convict 13*, a confusão acontece entre dois homens, dos quais um é o sujeito produtor do golpe e o outro, a vítima. É assim que nosso protagonista cai desacordado em um traje comum e levanta com a vestimenta listrada típica de prisioneiros – e como tal será tratado dali em diante, até mudar novamente de figurino e começar a agir como um guarda. Em ambos os casos, nada importa o passado das personagens, tampouco a comprovação de suas identidades (a desordem supera as leis jurídicas). Movimentos de insubordinação às formas

essencializantes, uma vez que não apenas as identidades são intercambiáveis, mas as funções dos objetos e a distância entre os espaços também. Nesse sentido é que os filmes são tecidos por um princípio de fluxo que resiste às fixidezes, fazendo escoar pelas personagens, objetos e espaços uma inventiva descontinuidade, de modo que haja sempre uma porta aberta em vias de revelar uma face inesperada das coisas. O ápice dessa façanha é atingido com *The Playhouse*, em que aparecem nada menos que 28 Buster Keatons, executando papéis distintos no ambiente de um teatro. Se há uma tangente surrealista em Keaton, ela se exprime mais radicalmente ali. À realidade do mundo são acrescidos o absurdo da convivência de corpos idênticos pulverizados em um mesmo plano e a indiscernibilidade entre o que é da ordem do palco e dos bastidores, já que tudo então vira cena – mais de meio século depois, os meios digitais tomariam para si essa experimentação.

O curioso, no entanto, é que as personagens não correm o risco de se dissolverem. Ou seja, não está em questão a perda da identidade, mas, antes, uma brincadeira só possível pelo alargamento das atitudes e gestos que o ator pode desempenhar diante das adversidades da vida, em que vale a sua capacidade ou não de adaptação a um determinado meio. No limite, é como se o próprio Keaton fosse essa matéria elementar ou polo magnético, para onde convergem os outros elementos.

The Scarecrow | O Espantalho, 1920

Neighbors | Vizinhos Vigilantes, 1920

The High Sign | Melhor que a Encomenda, 1921

Luiz Carlos Oliveira Jr.

Nenhuma obra ilustra melhor que a de Buster Keaton a propensão do cinema a registrar o corpo humano confrontado com os perigos existenciais próprios da modernidade. Os personagens de Keaton habitam um mundo transformado pelo aparecimento de uma nova utensilagem, de um novo

maquinário responsável por uma ruptura nos modos de vida e uma reorientação dos desejos, das ideias, dos meios de ação e conhecimento. A máquina é a grande patrocinadora daquela modernidade “nervosista” descrita por Baudelaire, Benjamin, Kracauer; uma modernidade calcada na velocidade, na agitação urbana, no choque sensorial e psíquico. Por implicar a possibilidade permanente do acidente, do impacto, ela instaura o suspense no cotidiano. Daí o burlesco, gênero cinematográfico atido ao conflito do corpo com o mundo material e social, ter a máquina como assunto constante. O papel do herói burlesco é vencer a máquina, não só escapando do choque fatal com as locomotivas, carros, bondes, guinchos, etc., mas sabendo também subverter o uso preestabelecido dos objetos e fabricar seus próprios mecanismos com meios e materiais improvisados. Ele deve ser um mestre da gambiarra, como Keaton demonstra nesses três filmes.

Em *The Scarecrow*, um sistema de cordas e dobradiças atende às demandas de automatização das tarefas domésticas, crônica debochada da praticidade da vida moderna (de que Jacques Tati certamente se recordaria ao fazer *Mon Oncle* [*Meu Tio*, 1958] três décadas depois). Trata-se de um lar hiperfuncional, antítese da disfuncionalidade caótica da casa (des) montável de *One Week* (*Uma Semana*, 1920).

Já a casa repleta de armadilhas e passagens secretas de *The High Sign* metaforiza a própria operação cinematográfica de Keaton: a grande engrenagem em jogo é a forma inteligente e complexa como ele monta os lugares e as ações em uma das sequências de perseguição mais originais de sua filmografia.

Esses filmes trazem algo da orgia generalizada, do efeito de turbilhão do trabalho de Keaton ao lado de Roscoe “Fatty” Arbuckle no período de 1917-19. Veem-se ainda pernas e braços se agitando no ar, escorregões em casca de banana, corpos espojando-se na lama ou correndo da polícia. Mas já se vê também o desejo de organização do espaço e da ação segundo esquemas ortogonais, composições quadrilhadas,

rigorosas (*Neighbors* é o mais “evoluído” nesse aspecto), não distantes de um diálogo com as correntes mais radicalmente geométricas da pintura modernista naquele mesmo período.

The Blacksmith | Ferraduras Modernas, 1922

The Frozen North | Na Terra dos Gelados, 1922

Daydreams | Sonho e Realidade, 1922

Francis Vogner

Em *The Blacksmith* e *Daydreams*, o centro dos conflitos é o trabalho; em *The Frozen North*, temos uma série de eventos que evocam o sentido de aventura cinematográfica, mas que terminam malogrados.

Nesses três curtas, Buster Keaton tenta executar atividades, das mais simples, como limpar uma rua, às mais complexas, como consertar um carro ou assaltar um bar. Do erro inicial, a tentativa de controlar o caos; do desejo de controle, o desastre geral em escala ascendente que destrói a ordem das coisas, a começar pelos próprios cenários dos filmes.

Em comum entre *The Blacksmith*, *Daydreams* e *The Frozen North*, o universo anômalo: meio arcaico, meio moderno, no limite entre o século XIX e o século XX, entre o mecânico e o orgânico, entre o cavalo e o carro, entre a trucagem do cinema e a *performance* do teatro de variedades. Cavalos e cães ainda servem de transporte, mas dividem espaço com carros e trens. Desses choques, o humor e, nesse humor, uma perspectiva radical da confusão entre os seres vivos e as coisas inanimadas.

A incompetência dos personagens interpretados por Buster Keaton está em responder às expectativas da eficácia que é o imperativo da vida moderna. Ele não interpreta rebeldes, ele não faz o que faz para transgredir a ordem. Sua incompetência na verdade é um desajuste fundamental, na contramão da racionalidade (às vezes estúpida) da máquina. A *performance* de Buster Keaton – um rosto melancólico e um corpo que reage quase em um vigilante instinto de

autopreservação – impede essa identificação entre o homem e a máquina, que vemos, por exemplo, em *Modern Times* (*Tempos Modernos*, 1936), de Charles Chaplin.

No cômico e no caótico desses três curtas-metragens, Keaton é um agente quase sistemático do erro e é um personagem que o século XX nos legou e que ainda nos diz respeito: ele não consegue definir as suas atividades (sua identidade) em harmonia com a autodefinição da sociedade. Não é virtude e heroísmo pessoal, mas a constatação (anti)prática do absurdo da organização racional do cotidiano.

The Boat | Um Grande Navegante, 1921

The Balloonatic | O Aeronauta, 1923

The Love Nest | No Alto-Mar, 1923

Pedro Henrique Ferreira

Esses três curtas-metragens de Keaton, produzidos entre 1921 e 1923, lidam com meios de transporte como gatilhos para aventuras. Olhando-os em conjunto, é possível notar que, em cada um deles, o protagonista vive momentos diferentes de relacionamentos amorosos – o que de algum modo determina o seu trajeto e seu destino.

The Love Nest é uma ironia sobre o luto após um término. A aventura aqui se mostra patética e megalomaniaca. Abandonado – mas fingindo estar abandonando –, Keaton parte em uma jornada em seu barquinho. Mais adiante, a aventura mostrará ser um sonho: nele, Keaton torna-se funcionário de um tirano em um grande navio, que dá título à obra. O término espelha o sonho: o capitão arremessa para fora os que não lhe serviram e os deixa em alto-mar com uma boia, uma metáfora imagética, em algo correlativa – como projeção – ao abandono inicial. Ao fim, fica claro que o barquinho sempre esteve atracado ao cais, e a pretensa aventura do luto se mostra um mero delírio, um tanto patético e prepotente, que não vai a lugar algum. Dos três, este é o curta-metragem de *gags* mais fracas,

servindo-se de um surrealismo que parece um pouco domesticado demais, comparado ao trabalho usual de Keaton. Ainda assim, seu tom jocoso em relação à autoimportância do seu protagonista e a caracterização da aventura como despropositada – no fundo, ínfima – suscitam o interesse.

The Balloonatic é, do ponto de vista narrativo, o mais errático dos três. É montado como um conjunto de esquetes cujo único fio condutor é a procura de Keaton por uma namorada. Após algumas investidas frustradas, ele termina abandonado à sorte, carregando um cartaz escrito “*good luck*”, no topo de um balão que voa a esmo. Esse percurso ao léu, que caracterizaria a solteirice, o faz se perder numa montanha próxima a um rio, onde encontra sua alma gêmea, também acidentada (de bote), tentando sobreviver às circunstâncias. O encontro resulta no amor, imagetivamente simbolizado pelo novo veículo construído com os restos do veículo de cada um, quando o fragmento do balão amarrado ao fragmento do bote leva os dois embora. Mesmo com uma narrativa errática, o curta-metragem tem uma força singular. Não deixa de nos reservar *gags* verdadeiramente impressionantes do ponto de vista de sua realização e apresenta uma personagem feminina imponente, que não vemos nos demais filmes.

Em *The Boat*, o melhor dos três, Keaton já viveu o matrimônio e é pai de família, mas nada vai bem. Observamos na imagem inicial que o que sacode o barco não é o maremoto, mas o filho. As *gags* são coletivas – envolvem frequentemente a todos. A estrutura do navio é mambembe, e fica pior com a incapacidade do protagonista de se concentrar em duas ações ao mesmo tempo. Do navio inapto e das ondulações e obstáculos da aventura é que nasce boa parte das piadas. Partimos de uma construção que representa em alguma medida a estabilidade da vida familiar – ela e todas as outras estruturas ao longo do filme se mostram frágeis: a casa é posta abaixo, o navio vai se desmontando e até mesmo o bote salva-vidas afunda. Após uma simples aventura familiar, terminam todos caminhando na escuridão, de mãos dadas, sem saber onde estão – o que talvez signifique uma tábula rasa para recomeçar.

The Goat | Bode Expiatório, 1921

The Paleface | A Prova de Fogo, 1922

Cops | O Enrascado, 1922

Filipe Furtado

Nos curtas que Buster Keaton realiza antes de 1923, por vezes o comediante só para por um instante para respirar, antes que alguma figura de autoridade venha lhe cobrar. Quando passa para o longa-metragem, a ideia “Keaton contra o mundo” será bastante aliviada, mas, nesses curtas, há sempre um desarranjo, a certeza de que o mundo está a conspirar para interromper a marcha do herói, separá-lo do seu interesse romântico ou simplesmente mandá-lo para a cadeia. Pode ser um desarranjo cultural, como em *The Paleface*, um dos filmes mais construtivos do período, no qual, por acidente, Keaton assume a tarefa de tentar a integração cultural entre o branco e o indígena. Mas é claro que, se Keaton não representa a figura anárquica do vagabundo de Chaplin, ainda assim ele não será nunca o agente civilizatório, no máximo um conduto temporário e desequilibrado. A sequência mais brilhante será justamente aquela em que ele precisa improvisar uma ponte eternamente incompleta. *The Goat* tem uma das sequências cômicas mais inspiradas de sua filmografia, uma perseguição circular que usa uma escada e um elevador, um lembrete de como o formato serve à perfeição o *colocar em cena* que Keaton tanto amava. A velocidade com que os mesmos elementos e movimentos são repetidos com pequenas variações, a espera pelo próximo gracejo que expandirá a situação – tudo concluído com um toque final de absurdo. Tanto *The Goat* como *Cops* colocam Keaton contra a força policial, e ambos incluem um sem número de situações de violência contra policiais (Andrew Sarris observa que *Cops* se tornou um *cult* nas universidades americanas dos anos 60 por conta disso). *Cops* é a obra-prima do período de curtas-metragens de Keaton justamente porque coloca o movimento e o sentimento persecutório em perfeito arranjo. O filme começa mais lento do que o habitual, mas logo se percebe que se trata de desenhar

uma armadilha, o mundo pronto para cair na cabeça de Keaton. Quando vemos, ele é vítima de toda uma cidade. Um homem só contra o mundo. Cada elemento de cena é muito bem aproveitado nesse delírio paranoico crescente, enquanto os policiais, mais do que nunca, se multiplicam. O final é um dos mais brilhantes e melancólicos do comediante: depois de prender toda a força da polícia, ele, ao perceber que segue identificado como um pária, abre o cadeado e é arrastado pelos policiais para dentro. *Fade* para a cartela de fim: não um “The End” normal, mas sobreposto a uma lápide.

FILMOGRAFIA

Esta filmografia contém todos os filmes nos quais Buster Keaton participou como ator e/ou diretor. Para todos os filmes que tiveram mais de um título em português, preferimos trabalhar com o título que eles ganharam à época de seu lançamento original. Para os filmes considerados autorais de Keaton – aqueles em cuja concepção ele exerceu papel criativo determinante –, incluímos os nomes dos roteiristas e o elenco completo. Para os outros, apenas os três primeiros intérpretes (exceto em um caso ou outro, de filmes de renome). Para os filmes protagonizados por Keaton e para aqueles em que Keaton contracena com “Fatty” Arbuckle, também adicionamos a data de lançamento comercial no Brasil.

1917 The Butcher Boy Com Culpa no Cartório (30’);

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1920)

1917 A Reckless Romeo Sem título em português (23’);

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Buster Keaton, Al St. John (lanc. Bras. abr./1920)

1917 The Rough House A Casa do Senhor Sancho (22’);

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. ago./1921)

1917 His Wedding Night A Noite do Casamento (17’);

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1920)

1917 Oh Doctor! O Dr. Jalapa (23');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. mar./1921)

1917 Coney Island Coney Island (25');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1921)

1917 A Country Hero Sem título em português (sem registro de duração);

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Alice Lake, Joe Keaton, Buster Keaton

1918 Out West Sem título em português (25');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton

1918 The Bell Boy Sem título em português (20');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton

1918 Moonshine O Fiscal Finório (23');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. jun./1920)

1918 Good Night, Nurse! Sem título em português (26');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1920)

1918 The Cook Parodiando Salomé (22');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1920)

1919 Back Stage Fazendo Carreira Torta (26');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Jackie Coogan Jr., Buster Keaton (lanc. Bras. out./1920)

1919 The Hayseed Sem título em português (27');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1922)

1919 The Garage O Vendedor de Automóveis (25');

Dir.: Roscoe Arbuckle; Int.: Roscoe Arbuckle, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1921)

1920 One Week Uma Semana (25');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Sybil Seely, Joe Roberts, Buster Keaton

1920 The Saphead O Pesado (77');

Dir.: Herbert Blaché; Int.: William H. Crane, Irving Cummings, Buster Keaton (lanc. Bras. dez./1923)

1920 The Round-Up O Valente Protetor (70');

Dir.: George Melford; Rot.: Edmund Day; Int.: Roscoe Arbuckle, Mabel Julienne Scott, Irving Cummings

1920 Convict 13 O Condenado Nº 13 (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Sybil Seely, Joe Roberts, Joe Keaton, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1923)

1920 The Scarecrow O Espantalho (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Sybil Seely, Joe Roberts, Al St. John, Joe Keaton, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1924)

1920 Neighbors Vizinhos Vigilantes (17');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Joe Keaton, James Duffy, The Flying Escalantes, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1923)

1921 The Haunted House A Casa dos Fantasmas (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Natalie Talmadge, Dorothy Cassil, Mark Hamilton, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. abr./1923)

1921 Hard Luck Com Pouca Sorte (17');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Bull Montana, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1924)

1921 The High Sign Melhor que a Encomenda (18');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Joe Roberts, Bartine Burkett, Ingram B. Pickett, Charles Dorety, Al St. John, Buster Keaton (lanc. Bras. dez./1923)

1921 The Goat Bode Expiatório (20');

Dir.: Malcolm St. Clair, Buster Keaton; Rot.: Malcolm St. Clair, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Malcolm St. Clair, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1923)

1921 The Playhouse O Faz-Tudo (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Monte Collins, Jess Weldon, Ford West, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. set./1923)

1921 The Boat Um Grande Navegante (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Sybil Seely, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. ago./1923)

1922 The Paleface A Prova de Fogo (22');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Joe Roberts, Virginia Fox, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1924)

1922 Cops O Enrascado (20');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1924)

1922 My Wife's Relations A Parentela da Esposa (23');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Kate Price, Monte Collins, Joe Roberts, Tom Wilson, Wheezer Dell, Wallace Beery, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1924)

1922 The Blacksmith Ferraduras Modernas (20');

Dir.: Malcolm St. Clair, Buster Keaton; Rot.: Malcolm St. Clair, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Buster Keaton (lanc. Bras. ago./1923)

1922 The Frozen North Na Terra dos Gelados (23');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Joe Roberts, Sybil Seely, Bonnie Hill, Freeman Wood, Edward F. Cline, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1923)

1922 The Electric House A Casa Elétrica (25');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Virginia Fox, Joe Roberts, Joe Keaton, Myra Keaton, Louise Keaton, Buster Keaton (lanc. Bras. jul./1923)

1922 Daydreams Sonho e Realidade (18');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Renée Adorée, Virginia Fox, Joe Roberts, Buster Keaton (lanc. Bras. set./1923)

1923 The Balloonatic O Aeronauta (23');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Int.: Phyllis Haver, Buster Keaton (lanc. Bras. dez./1924)

1923 The Love Nest No Alto-Mar (18');

Dir.: Buster Keaton; Rot.: Buster Keaton; Int.: Joe Roberts, Virginia Fox, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1924)

1923 Three Ages A Antiga e a Moderna (63');

Dir.: Edward F. Cline, Buster Keaton; Rot.: Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez; Int.: Margaret Leahy, Wallace Beery, Joe Roberts, Lillian Lawrence, Kewpie Morgan, Louise Emmons, Blanche Payson, Buster Keaton (lanc. Bras. 11/ago./1924)

1923 Our Hospitality Nossa Hospitalidade (70');

Dir.: John Blystone, Buster Keaton; Rot.: Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez; Int.: Natalie Talmadge, Joe Roberts, Joe Keaton, Craig Ward, Ralph Bushman, Kitty Bradbury, Monte Collins, James Duffy, Buster Keaton Jr., Buster Keaton (lanc. Bras. 30/jun./1924)

1924 Sherlock Jr. Bancando o Águia (43');

Dir.: Buster Keaton; Rot.: Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez; Int.: Kathryn McGuire, Joe Keaton, Erwin Connelly, Ward Crane, Jane Connelly, Ford West, George Davis, Horace Morgan, Buster Keaton (lanc. Bras. 24/nov./1924)

1924 The Navigator Marinheiro por Descuido (59');

Dir.: Buster Keaton, Donald Crisp; Rot.: Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez; Int.: Kathryn McGuire, Frederick Vroom, Noble Johnson, Clarence Burton, H. M. Clugston, Buster Keaton (lanc. Bras. 20/abr./1924)

1925 Seven Chances Os Sete Amores (58');

Dir.: Buster Keaton; Rot.: Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell, Jean C. Havez (adaptado da comédia de Roi Cooper Megrue); Int.: T. Roy Barnes, Snitz Edwards, Ruth Dwyer, Frances Raymond, Erwin Connelly, Jules Cowles, Jean Havez, Buster Keaton (lanc. Bras. 5/out./1925)

1925 The Iron Mule Sem título em português (13');

Dir.: Roscoe Arbuckle, Grover Jones; Int.: Al St. John, George Davis, Glen Cavender

1925 Go West O Vaqueiro (70');

Dir.: Buster Keaton; Rot.: Raymond Cannon, Buster Keaton; Int.: Howard Truesdale, Kathleen Myers, Ray Thompson, Buster Keaton (lanc. Bras. 17/maio/1926)

1926 Battling Butler Boxe por Amor (68');

Dir.: Buster Keaton; Rot.: Paul Gerard Smith, Al Boasberg, Charles Smith, Lex Neal (adaptado do musical de Stanley Brightman e Austin Melford); Int.: Sally O'Neil, Snitz Edwards, Walter James, Budd Fine, Francis McDonald, Mary O'Brien, Tom Wilson, Eddie Borden, Buster Keaton (lanc. Bras. 2/maio/1927)

1926 The General O General (posteriormente: A General) (79');

Dir.: Buster Keaton, Clyde Bruckman; Rot.: Al Boasberg, Charles Smith (a partir de um argumento de Buster Keaton e Clyde Bruckman, que partiu do conto de William Pittenger); Int.: Marion Mack, Glen Cavender, Jim Farley, Frederick Vroom, Charles Smith, Frank Barnes, Joe Keaton, Mike Denlin, Buster Keaton (lanc. Bras. 18/jul./1927)

1927 College Amores de Estudante (64');

Dir.: James W. Horne; Rot.: Carl Harbaugh e Bryan Foy; Int.: Anne Cornwall, Flora Bramley, Harold Goodwin, Snitz Edwards, Carl Harbaugh, Florence Turner, Sam Crawford, Buster Keaton (lanc. Bras. 16/abr./1928)

1928 Steamboat Bill, Jr. Marinheiro de Encomenda (69');

Dir.: Charles Reisner; Rot.: Carl Harbaugh; Int.: Tom McGuire, Ernest Torrence, Tom Lewis, Marion Byron, Buster Keaton (lanc. Bras. 26/nov./1928)

1928 The Cameraman O Homem das Novidades (75');

Dir.: Edward Sedgwick; Rot.: Richard Schayer (a partir de um argumento de Clyde Bruckman e Lew Lipton); Int.: xMarceline Day, Harold Goodwin, Sidney Bracey, Harry Gribbon, Buster Keaton (lanc. Bras. 14/mar./1929)

1929 Tide of Empire Ouro Redentor (73');

Dir.: Allan Dwan; Int.: Renée Adorée, Tom Keene, Fred Kohler

1929 Spite Marriage O Noivo Caradura (80');

Dir.: Edward Sedgwick; Rot.: Richard Schayer (a partir de um argumento de Lew Lipton, com adaptação de Ernest S. Pagano); Int.: Dorothy Sebastian, Edward Earle, Leila Hyams, William Bechtel, Jack Byron, Buster Keaton (lanc. Bras. 11/nov./1929)

1929 The Hollywood Revue of 1929 Follies de 1929 (118');

Dir.: Charles Reisner; Int.: Norma Shearer, Joan Crawford, Lionel Barrymore, Stan Laurel, Oliver Hardy, Buster Keaton

1930 Free and Easy O Jeca de Hollywood (92');

Dir.: Edward Sedgwick, Salvador de Alberich; Int.: Anita Page, Trixie Friganza, Buster Keaton (lanc. Bras. set./1930)

1930 Doughboys Ordinário, Marche! (81');

Dir.: Edward Sedgwick; Int.: Sally Eilers, Cliff Edwards, Buster Keaton (lanc. Bras. abr./1931)

1931 Parlor, Bedroom and Bath Romeu de Pijama (73');

Dir.: Edward Sedgwick; Int.: Charlotte Greenwood, Reginald Denny, Buster Keaton (lanc. Bras. set./1931)

1931 The Stolen Jools Sem título em português (20');

Dir.: William C. McGann, John G. Adolphi, Thomas Atkins, Harold S. Bucquet, Victor Heerman e Russell Mack; Int.: Norma Shearer, Joan Crawford, Stan Laurel, Oliver Hardy, Douglas Fairbanks, Wallace Beery, Buster Keaton

1931 Sidewalks of New York Ruas de Nova York (74');

Dir.: Jules White, Zion Meyers; Int.: Anita Page, Cliff Edwards, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1932)

1932 The Passionate Plumber Salve-se Quem Puder (74');

Dir.: Edward Sedgwick, Claude Autant-Lara; Int.: Jimmy Durante, Irene Purcell, Buster Keaton (lanc. Bras. ago./1932)

1932 Speak Easily Pernas de Perfil (80');

Dir.: Edward Sedgwick; Int.: Jimmy Durante, Ruth Selwyn, Buster Keaton (lanc. Bras. abr./1933)

1933 What! No Beer? Entre Secos e Molhados (65');

Dir.: Edward Sedgwick; Int.: Jimmy Durante, Roscoe Ates, Buster Keaton (lanc. Bras. Jul./1933)

1934 The Gold Ghost A Cidade Deserta (20');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Dorothy Dix, Warren Hymer, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1935)

1934 Allez Oop Relojoeiro Amoroso (21');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Dorothy Sebastian, George Lewis, Buster Keaton (lanc. Bras. maio/1935)

1934 Le Roi des Champs-Élysées Sem título em português (70');

Dir.: Max Nosseck; Int.: Paulette Goddard, Colette Darfeuil, Buster Keaton

1935 Palooka from Paducah O Campeão de Paducah (20');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Joe Keaton, Myra Keaton, Buster Keaton (lanc. Bras. ago./1935)

1935 One Run Elmer O Esportista (20');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Lona Andre, Harold Goodman, Dewey Robinson, Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1935)

1935 Hayseed Romance Romance Rústico (19');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Jane Jones, Dorothea Kent, Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1936)

1935 Tars and Stripes O Recruta da Marinha (20');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Vernon Dent, Dorothea Kent, Buster Keaton (lanc. Bras. mar./1936)

1935 The E-Flat Man O Raptor Arrependido (20');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Dorothea Kent, Broderick O'Farrell, Buster Keaton (lanc. Bras. fev./1942)

1935 The Timid Young Man Sem título em português (20');
Dir.: Mack Sennett; Int.: Lona Andre, Tiny Sandford, Buster Keaton

1936 The Invader Fanfarronadas (61');
Dir.: Adrian Brunel; Int.: Lupita Tovar, Esme Percy, Buster Keaton
(lanc. Bras. jul./1936)

1936 Three on a Limb Sem título em português (18');
Dir.: Charles Lamont; Int.: Lona Andre, Harold Goodwin,
Buster Keaton

1936 Grand Slam Opera Sem título em português (20');
Dir.: Charles Lamont; Int.: Diana Lewis, Harold Goodwin,
Buster Keaton

1936 Blue Blazes Sem título em português (17');
Dir.: Raymond Kane; Int.: Arthur L. Jarrett, Marlyn Stuart,
Buster Keaton

1936 The Chemist Sem título em português (19');
Dir.: Al Christie; Int.: Marlyn Stuart, Earle Gilbert, Buster Keaton

1936 Mixed Magic Sem título em português (18');
Dir.: Raymond Kane; Int.: Eddie Lambert, Marlyn Stuart,
Buster Keaton

1936 La Fiesta de Santa Barbara Sem título em português (19');
Dir.: Lewis Lewyn; Int.: Pete Smith, Judy Garland, Warner Baxter

1937 Jail Bait Sem título em português (18');
Dir.: Charles Lamont; Int.: Harold Goodwin, Matthew Betz,
Buster Keaton

1937 Ditto Sem título em português (17');
Dir.: Charles Lamont; Int.: Gloria Brewster, Barbara Brewster,
Buster Keaton

1937 Love Nest on Wheels Sem título em português (20');
Dir.: Charles Lamont; Int.: Myra Keaton, Al St. John,
Buster Keaton

1938 Life in Sometown, U.S.A Sem título em português (10');
Dir.: Buster Keaton; Rot.: Carl Dudley, Richard Murphy; Int.:
Carey Wilson, William Bailey, Margaret Bert

1938 Streamlined Swing Swing Aerodinâmico (9');
Dir.: Buster Keaton; Rot.: Marion Mack, John Krafft; Int.:
The Original Sing Band, Richard Cramer, Lester Dorr (lanc.
Bras. jul./1943)

1938 Hollywood Handicap Sem título em português (10');
Dir.: Buster Keaton; Int.: The Original Sing Band, Charles Ruggles,
Mickey Rooney

1939 Pest from the West Sem título em português (18');
Dir.: Del Lord; Int.: Lorna Gray, Gino Corrado, Buster Keaton

1939 Mooching through Georgia Sem título em português (19');
Dir.: Jules White; Int.: Monte Collins, Harley Wood, Buster Keaton

1939 Hollywood Cavalcade Hollywood em Desfile (96');
Dir.: Irving Cummings; Int.: Alice Faye, Don Ameche,
Buster Keaton (lanc. Bras. mar./1940)

1940 Nothing but Pleasure Viagem de Recreio (20');
Dir.: Jules White; Int.: Dorothy Appleby, Beatrice Blinn,
Buster Keaton (lanc. Bras. out./1940)

1940 Pardon My Berth Marks Noturno do Reno (20');
Dir.: Jules White; Int.: Dorothy Appleby, Richard Fiske,
Buster Keaton (lanc. Bras. jan./1941)

1940 The Taming of the Snood Criada do Barulho (20');
Dir.: Jules White; Int.: Elsie Ames, Dorothy Appleby,
Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1940)

1940 New Moon Lua Nova (105');
Dir.: Robert Z. Leonard; Int.: Jeannette McDonald, Nelson Eddy,
Mary Boland

1940 The Spook Speaks O Fantasma Fala (18');

Dir.: Jules White; Int.: Elsie Ames, Don Beddoe, Buster Keaton
(lanc. Bras. mar./1941)

1940 The Villain Still Pursued Her O Vilão Ainda a Persegueia (66');

Dir.: Edward F. Cline; Int.: Hugh Herbert, Anita Louise, Alan Mowbray

1940 Li'l Abner Ferdinando (75');

Dir.: Albert S. Rogell; Int.: Jeff York, Martha O'Driscoll,
Mona Ray, Buster Keaton

1940 His Ex Marks the Spot Minhas Duas Mulheres (18');

Dir.: Jules White; Int.: Elsie Ames, Dorothy Appleby,
Buster Keaton (lanc. Bras. dez./1942)

1941 So You Won't Squawk? O Passeio Inesperado (20');

Dir.: Del Lord; Int.: Matt McHugh, Eddie Fetherston,
Buster Keaton (lanc. Bras. out./1941)

1941 General Nuisance O Amor É Coisa Rara (17');

Dir.: Jules White; Int.: Elsie Ames, Dorothy Appleby,
Buster Keaton (lanc. Bras. nov./1942)

1941 She's Oil Mine Um Duelo entre Galãs (17');

Dir.: Jules White; Int.: Elsie Ames, Monte Collins, Buster Keaton

1943 Forever and a Day Para Sempre e um Dia (104');

Dir.: Edmund Goulding, Cedric Hardwicke, Frank Lloyd,
Victor Saville, Robert Stevenson, Herbert Wilcox, René Clair;
Int.: Cedric Hardwicke, Charles Laughton, Buster Keaton

1944 San Diego I Love You De Todo o Coração (83');

Dir.: Reginald Le Borg; Int.: Jon Hall, Louise Allbritton,
Edward Everett Horton

1945 That's the Spirit Um Farrista do Além (87');

Dir.: Charles Lamont; Int.: Peggy Ryan, Jack Oakie, June Vincent

1945 That Night with You Aquela Noite... (84');

Dir.: William A. Seiter; Int.: Franchot Tone, Susanna Foster,
David Bruce

1945 She Went to the Races Ela Foi às Corridas (86');

Dir.: Willis Goldbeck; Int.: James Craig, Francis Gifford, Ava Gardner

1946 God's Country Sem título em português (64');

Dir.: Robert Tansey; Int.: Robert Lowery, Helen Gilbert,
William Farnum

1946 El Moderno Barba Azul O Moderno Barba Azul (90');

Dir.: Jaime Salvador; Int.: Angel Garasa, Virginia Seret,
Buster Keaton

1949 El Colmillo de Buda Sem título em português (101');

Dir.: Juan Bustillo Oro; Int.: Ángel Garasa, Fernando Cortés,
Amalia Aguilar

1949 The Lovable Cheat Sem título em português (75');

Dir.: Richard Oswald; Int.: Charles Ruggles, Peggy Ann Garner,
Richard Ney

1949 You're My Everything Três Estrelas e um Coração (94');

Dir.: Walter Lang; Int.: Dan Dailey, Anne Baxter, Anne Revere

1949 In the Good Old Summertime A Noiva Desconhecida (102');

Dir.: Robert Z. Leonard; Int.: Judy Garland, Van Johnson,
S.Z. Sakall

1950 Sunset Boulevard Crepúsculo dos Deuses (110');

Dir.: Billy Wilder; Int.: William Holden, Gloria Swanson,
Erich von Stroheim, Buster Keaton

1950 The Misadventures of Buster Keaton Sem título em português (72');

Dir.: Arthur Hilton; Int.: Iris Adrian, Harold Goodwin, Buster Keaton

1952 Limelight Luzes da Ribalta (127');

Dir.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin, Claire Bloom,
Nigel Bruce, Buster Keaton

1952 Un Duel à Mort Sem título em português (20');

Dir.: Pierre Blondy; Int.: Antonin Berval, Buster Keaton

1952 Paradise for Buster Sem título em português (39');

Dir.: Del Lord; Int.: Harold Goodwin, Buster Keaton

1956 Around the World in a Day A Volta ao Mundo em 80 Dias (175');

Dir.: Michael Anderson; Int.: David Niven, Cantinflas, Shirley MacLaine

1960 The Adventures of Huckleberry Finn As Aventuras de Huckleberry Finn (107');

Dir.: Michael Curtiz; Int.: Tony Randall, Eddie Hodges, Archie Moore

1960 The Devil to Pay Sem título em português (28');

Dir.: Herb Skoble; Int.: Ralph Dunne, Ruth Gillette, Buster Keaton

1962 The Home Owner Sem título em português (25'); Dir.:

Joe Parker; Int.: Bob Hawk, John F. Long, Buster Keaton

1963 It's a Mad, Mad, Mad, Mad World Deu a Louca no Mundo (155');

Dir.: Stanley Kramer; Int.: Spencer Tracy, Milton Berle, Sid Caesar

1963 The Triumph of Lester Snapwell Sem título em português (22');

Dir.: James Calhoun; Int.: Sigrid Nelsson, Nina Varela, Buster Keaton

1964 Pajama Party Ele, Ela e o Pijama (82');

Dir.: Don Weis; Int.: Tommy Kirk, Annette Funicello, Elsa Lanchester

1965 Beach Blanket Bingo Folias na Praia (98');

Dir.: William Asher; Int.: Frankie Avalon, Annette Funicello, Deborah Walley

1965 The Railrodder Sem título em português (25');

Dir.: Gerald Potterton; Int.: Buster Keaton

1965 How to Stuff a Wild Bikini Como Recheiar um Biquíni (93');

Dir.: William Asher; Int.: Annette Funicello, Dwayne Hickman, Brian Donlevy

1965 Sergeant Dead Head Astronauta por Acaso (90');

Dir.: Norman Taurog; Int.: Frankie Avalon, Deborah Walley, Cesar Romero

1965 Film Sem título em português (20');

Dir.: Samuel Beckett, Alan Schneider; Int.: Nell Harrison, James Karen, Buster Keaton

1965 Due Marines e un Generale O Mais Curto dos Dias (96');

Dir.: Luigi Scattini; Int.: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Buster Keaton

1966 The Scribe Sem título em português (30');

Dir.: John Seibert; Int.: Jack Creley, Cec Linder, Buster Keaton

1966 A Funny Thing Happened on the Way to the Forum Um Escravo das Arábias em Roma (100');

Dir.: Richard Lester; Int.: Zero Mostel, Phil Silvers, Buster Keaton

Mostra

PATROCÍNIO | Banco do Brasil
REALIZAÇÃO | Centro Cultural Banco do Brasil
ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO | Lúdica Produções
CURADORIA E IDEALIZAÇÃO | Diogo Cavour e Ruy Gardnier
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO | Diogo Cavour
PRODUÇÃO EXECUTIVA | Thiago Ortman
CONSULTORIA DE PRODUÇÃO | Paula Goulart
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO | Laura Batitucci
IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO | Ana Dias e Julieta Sobral - Estúdio\o/Malabares
WEBSITE | Paula Goulart
REDES SOCIAIS | Gabriela Moscardini
REVISÃO DE CÓPIAS (16mm) | Caroline Nascimento, Drika de Oliveira e Igor Andrade
VINHETA | Virginia Primo
AUDIODESCRIÇÃO (NARRAÇÃO E ROTEIRO) | Nara Monteiro
AUDIODESCRIÇÃO (CONSULTORIA) | Moira Braga
TRADUÇÃO DE LEGENDAS (INGLÊS) | Laura Batitucci, Natalia Francis e Thiago Amaral
TRADUÇÃO DE LEGENDAS (ESPAÑHOL) | Jasmin Sánchez
TRADUÇÃO DE LEGENDAS (FRANCÊS) | Milena P. Duchiate
SINCRONIZAÇÃO DE LEGENDAS E ENCODAMENTO | Luiz Guilherme Richard e Zé Pereira
GRÁFICAS (FOLDER) | Colibri Cultural e Stampia
BUREAU | Oficina da cópia
TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL | Millenium Transportes
SEGUROS | BR Arte - Lili Garcia
CONSULTORIA JURÍDICA | Drummond & Neumayr - Stéfano Falcão
PELÍCULAS _ ACERVOS | Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), Alex Brasil, National Film Board of Canada e The Film-Makers' Cooperative

Rio de Janeiro

ASSESSORIA DE IMPRENSA | Alexandre Aquino
REGISTRO EM VÍDEO | Sasha Lazarev
LEGENDAGEM ELETRÔNICA | Jasmin Sánchez e Tomás Ribeiro
MONITORIA | Laura Batitucci e Jasmin Sánchez
CURSO | Hernani Heffner
AULA MAGNA | Ruy Gardnier
PALESTRAS | Luiz Carlos Oliveira Jr. e Pedro Henrique Ferreira
SESSÃO ESPECIAL DO DIA 12 DE OUTUBRO | Orquestra Soundpainting Rio
SESSÕES COM ACOMPANHAMENTO DE PIANO | Cadu Pereira

Brasília

PRODUÇÃO LOCAL | Daniela Marinho e Guilherme Marinho
ASSESSORIA DE IMPRENSA | Pedro Brandt
REGISTRO EM VÍDEO | Maurício Chades
LEGENDAGEM ELETRÔNICA | Roberto Marcos
CURSO | Ciro Inácio Marcondes
AULA MAGNA | Lila Foster
PALESTRAS | Glênis Cardoso e Pablo Gonçalo
SESSÕES COM ACOMPANHAMENTO DE PIANO | Serge Frasukiewicz e Rafael Bacellar

São Paulo

PRODUÇÃO LOCAL | Katharine Weber e Allan Peterson dos Reis
ASSESSORIA DE IMPRENSA | Karina Almeida
LEGENDAGEM ELETRÔNICA | Igor Farah
CURSO | Tainah Negreiros e Edson Costa Pereira Júnior
AULA MAGNA | Inácio Araújo
PALESTRAS | Francis Vogner e Luciana Araújo
SESSÕES COMENTADAS | Lúcia Ramos Monteiro e Máximo Barro
SESSÕES COM ACOMPANHAMENTO DE PIANO | Livio Tragtenberg

Livro-Catálogo

EDITORA | Lúdica Produções
ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO | Diogo Cavour e Ruy Gardnier
COORDENAÇÃO EDITORIAL | Ruy Gardnier
PRODUÇÃO EDITORIAL | Thiago Ortman
IDENTIDADE VISUAL E DIAGRAMAÇÃO | Ana Dias e Julieta Sobral - Estúdio\o/Malabares
REVISÃO | Feiga Fizon
TEXTOS INÉDITOS | Filipe Furtado, Francis Vogner, Isabel Veiga, Luiz Carlos Oliveira Jr., Pedro Henrique Ferreira e Ruy Gardnier
TEXTOS TRADUZIDOS | André Martin, David Robinson, Éric Rohmer, Jean-Patrick Lebel, Jean-Pierre Coursodon e Judith Érèbe
TRADUÇÃO DE TEXTOS (INGLÊS) | Ruy Gardnier e Thiago Brito
TRADUÇÃO DE TEXTOS (FRANCÊS) | Aïcha Barat, Caio Meira, Clarissa Ribeiro, Milena P. Duchiate e Natalia Francis
GRÁFICA | Colibri Cultural

AGRADECIMENTOS

Adriana Nolasco, Alexandre Araújo (FAAP), Alexandre Wahrhaftig, Alex Brasil, Alice Cavour, Ana d'Escragnolle, Bernardo Brik, Bob Borgen (Keaton Society), Cacá Fonseca, Caio César Loures, Cecilia Romero, César Alexandre (Millenium Transportes), Claudia Freitas, Daniel Lin Wo, David Robinson, Diogo Martins Rembold, Eduardo Cantarino, Eron Guarnieri, Ernesto Sena, Fabiana Marchiori, Fabian Cantieri, Fábio Vellozo (Cinemateca MAM), Fábio Zuker, Flora Bezerra, Fred Benevides, Guilherme Tostes, Guilherme Whitaker, Hercules Gomes, Iara Mouradian Pedó, Jean Pierre Coursodon, Joaquim Rocha, João Luiz Vieira, Josi Souza, Julia Dias, Kathleen Lin Wo, Kevin Brownlow, Maximo Barro (FAAP), Mariana Baltar, Marina Pessanha, Mariana Galvão, MM Serra (Filmmakers Cooperative), Marcio Ortman, Natália Mendonça, Natália Reis, Letícia Sourander, Lúcio Cavour, Luis Rocha Melo, Pablo Gonçalo, Patricia Eliot Tobias (Keaton Society), Pedro Nogueira, Rafael De Luna, Rafael Rocha, Renato Ormay (Colibri Cultural), Regina Ortman, Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior (FAAP), Tatiana Amorim (Millenium Transportes), Terêncio Porto, Tiago Emanuel (Cinemateca MAM), Tiago Rios, Thiago Gallego, Ulisses de Freitas, Cinemateca do MAM.

A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houve omissões sem intenção na listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

Produção



LÚDICA



Realização

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO
FEDERAL