

**THE
ARCHERS:
O CINEMA DE MICHAEL POWELL
E EMERIC PRESSBURGER**



**THE
ARCHERS:**
O CINEMA DE MICHAEL POWELL
E EMERIC PRESSBURGER

SP 28 de dezembro de 2010 a 16 de janeiro de 2011

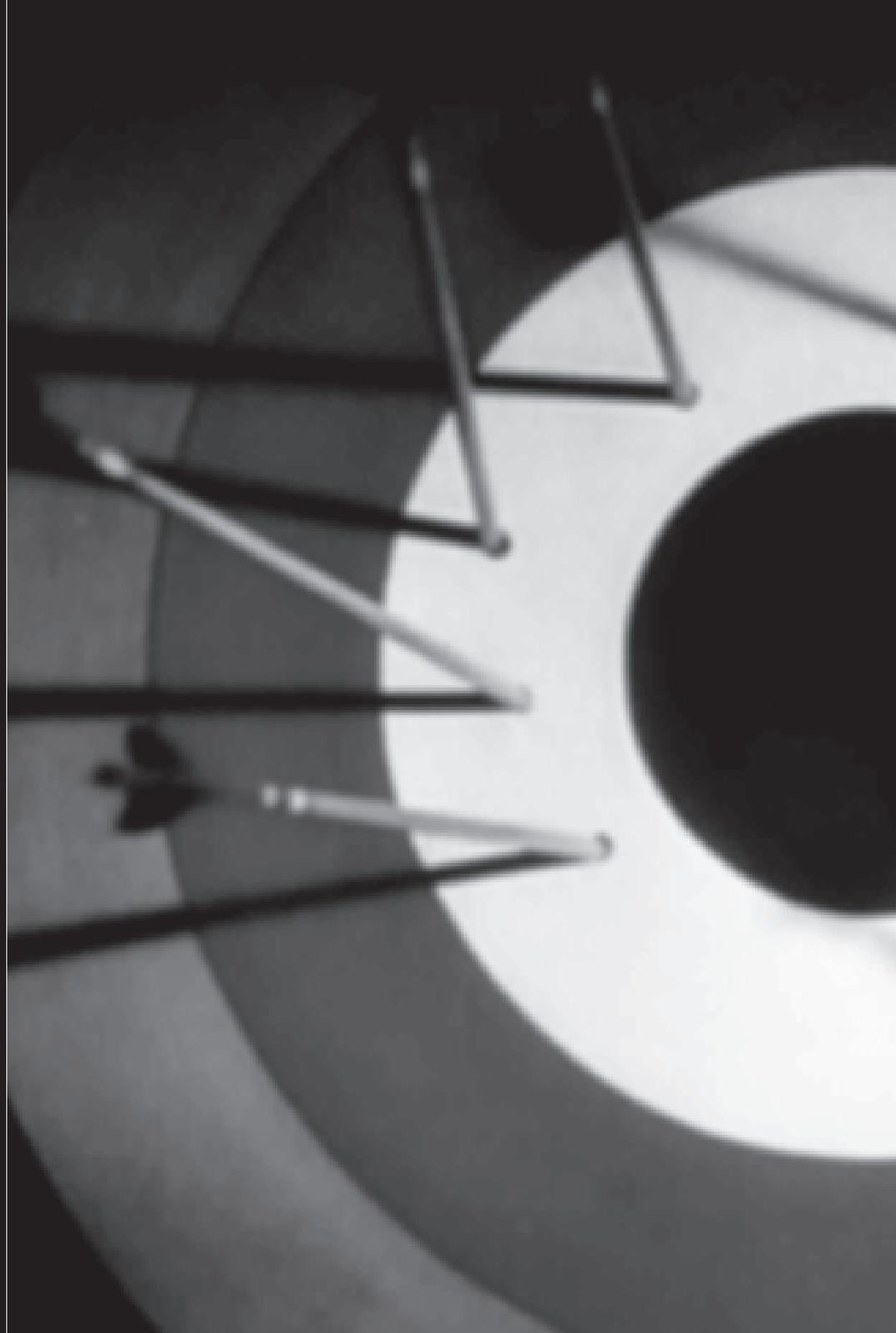
RJ 11 a 30 de janeiro de 2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mamede, Liciane; Oliveira Jr, Luiz Carlos (orgs.)
The Archers: O Cinema de Michael Powell e Emeric Pressburger / Liciane Mamede,
Luiz Carlos Oliveira Jr – São Paulo: Algo Mais Editora, 2010.
144 p.

ISBN 978-85-64253-00-1

CDD 700



índice

Apresentação 11

Rumo à América Latina 19

Thelma Schoonmaker Powell

As audácias de um aventureiro 23

por Bertrand Tavernier

Imre, Emerich, Emeric ou a parte do todo 34

Marc Cerisuelo

Os *archers* e sua obra maravilhosa 42

Steve Crook

Obscuros sujeitos do desejo: as mulheres em Powell e Pressburger, 1945-1950 48

Natacha Thiéry

Michael Powell ou o outro lado da história 63

Yann Tobin

Mais que propaganda: em tempos de guerra 69

Andrew Moor

O espírito do lugar: Powell e Pressburger longe de casa 80

Ian Christie

Galeria de imagens 86

Sinopses dos filmes da mostra 129

Créditos 141



Onde o rio acaba

Com a mostra *The Archers – O Cinema de Michael Powell e Emeric Pressburger*, o Centro Cultural Banco do Brasil oferece ao público a oportunidade de conferir a filmografia realizada em parceria por esses dois cineastas que colecionam obras consideradas, ainda hoje, ícones do cinema inglês. Entre os filmes exibidos destaca-se *Onde o rio acaba*, produzido pela dupla e que se passa no Brasil.

O inglês Michael Powell e o húngaro Emeric Pressburger começaram a trabalhar juntos nos anos 1930, tendo criado, em 1943, a sua própria produtora, a lendária *The Archers*, onde realizaram quase todos os seus filmes assinados em co-direção, alguns deles considerados verdadeiras obras-primas do cinema mundial, como *Os sapatinhos vermelhos* e *Narciso negro*, filme que deu projeção à atriz Deborah Kerr.

Ao investir na mostra, que publica catálogo e exibe 23 longas-metragens, o Banco do Brasil contribui para a ampliação da percepção do espectador sobre propostas diferenciadas do cinema mundial, além de homenagear o trabalho desses dois importantes artistas, pouco conhecidos do grande público brasileiro.

Centro Cultural Banco do Brasil



Um cinema pelo público e pela arte

Em sua clássica obra, *A mirror for England*, o crítico de cinema inglês Raymond Durnat diz que se pode distinguir dois tipos de cineastas entre os ingleses: os moralistas e os românticos. Michael Powell, para ele, estaria no grupo dos românticos. A obra foi publicada em 1970 e, naquele momento, Durnat parecia ser um dos poucos a falar de Powell e Pressburger, mesmo que fosse para dizer que seus filmes eram extravagantes e, pejorativamente, afirmar que Powell era uma versão inglesa de Abel Gance – *both have a weakness for optical shocks* (ambos têm uma queda por choques visuais), dizia ele.

Ora, Abel Gance fez *J'accuse...* E Powell talvez tivesse mesmo, pelo menos em alguns de seus filmes – particularmente os tecnicamente mais ousados –, um certo *desdém pelo plausível*. Determinado exagero romântico também está presente de diferentes formas, basta pensar na montagem da ópera de Offenbach feita para *Contos de Hoffman* (uma verdadeira hipérbole eloquente de ícones românticos do século XIX), ou no final de filmes como *Os sapatinhos vermelhos* ou *Coração indômito*. A tragédia ronda os filmes de Powell e Pressburger, mesmo que eles não a levem muito a sério, caso de *Neste mundo e no outro*, mais um filme em que o plausível não tem prioridade.

Powell e Pressburger eram apaixonados por uma boa história e, talvez por isso, algumas vezes tenham sacrificado seu compromisso com o realismo. Às vezes, a melhor forma de contar essa história não se encontra exatamente na verossimilhança mundana, porém isso não quer dizer que seus filmes não tragam elementos muito concretos da realidade. Em *Narciso negro*, com suas cores estridentes, aberrantes (em *Technicolor*), seus cenários montanhosos perfeitamente reconstituídos em estúdio, embora encham os olhos, não convencem enquanto reprodução convincente das reais paisagens do Himalaia, onde o filme se passa. Mas sua diegese e seus personagens são constituídos por elementos inegavelmente reais e humanos, tangíveis até.

Ainda em contraposição à percepção de Durgnat, é preciso mencionar que Powell e Pressburger passaram o período que vai de 1939 a 1945, em que ocorria a II Guerra Mundial na Europa, fazendo filmes de forma bastante ativa. A sofisticada relação que eles tinham com a história da Inglaterra e da Europa de forma geral, ao mesmo tempo intimista e nostálgica, está presente em *Um conto de Canterbury*, longa de 1944, um dos mais belos da dupla. O filme se passa justamente na região em que Powell nasceu e cresceu, a província de Kent. O peso da História viva e presente, evocado quando o filme mostra a imponente catedral de Canterbury, um dos grandes monumentos góticos europeus, destruído por um bombardeio durante a guerra, esmaga os jovens personagens, sem que eles percebam. Eles são aniquilados, juntamente com aquela imensa construção para sempre marcada, estarão indefinidamente presos a ela (são eles que terão de juntar esforços para reconstruí-la afinal), mas ainda não sabem disso – ou se sabem, não se preocupam, porque são jovens demais para isso.

Talvez sejam essa aparente “leveza” e o humor timidamente escrachado presentes nos filmes de Powell e Pressburger que deem a eles um ar falsamente descomprometido e meramente espetacular. Seus filmes são sim espetaculares, porque eles eram cineastas que buscavam a aprovação do público e só viam sentido em fazer filmes para ele. Porém, não são meramente formalistas, pelo contrário, o comprometimento com o público e a crença em seu potencial eram o que fazia de seus filmes grandes obras de arte. “*Eu acho que a verdadeira razão pela qual Os sapatinhos vermelhos foi um sucesso tão grande, foi porque nós todos fomos incentivados por dez anos a morrer por liberdade e democracia, por isso e por aquilo, e agora que a guerra acabou, Os sapatinhos vermelhos vem e nos diz para morrer pela arte*” (Michael Powell em *A life in movies*).

Liciane Mamede

Curadora



Rumo à América Latina

Thelma Schoonmaker Powell¹

Quando a II Guerra Mundial acabou, Michael Powell finalmente se sentiu à vontade para deixar a Inglaterra, onde ele e Emeric Pressburger haviam feito uma série de grandes filmes, entre eles *Coronel Blimp* (*The life and death of Colonel Blimp*), *Um conto de Canterbury* (*A Canterbury tale*), *Sei onde fica o paraíso* (*I know where I'm going*) e *Neste mundo e no outro* (*A matter of life and death*). Estes filmes foram realizados a partir de ideias originais e foram, na maioria das vezes, bem sucedidos comercialmente. Favorecidos pelos esforços e atenções voltados à guerra naquele momento, os archers fizeram uma obra-prima atrás da outra sem que houvesse qualquer interferência por parte da Rank Films² em seu trabalho – um período que Martin Scorsese chamou de “o melhor período de realização subversiva dentro de um estúdio em todos os tempos”. Scorsese inveja a maravilhosa liberdade artística que os archers tiveram naquela época.

¹ Thelma Schoonmaker Powell foi esposa de Michael Powell até a morte dele, em 1990. É montadora e montou filmes como *Touro indomável*, *O aviador* e *Os infiltrados*.

² Rank Films era a mais poderosa empresa de filmes britânica dos anos 1940, 1950 e 1960, atuando em áreas como produção, distribuição e exibição

Finda a guerra, Michael Powell quis deixar a Europa e procurar boas histórias para seus filmes em outras partes do mundo.

Ele escolheu a América Latina como alvo. Michael e sua mulher, Frankie, visitaram México, Peru e Guatemala. Ele voltou à Inglaterra fervilhando de idéias para filmes. Em sua autobiografia, *A Life in Movies*, Michael escreve sobre essa experiência: “Eu estava ansioso para encontrar pessoas exóticas com histórias estupendas. Eu sempre fui fascinado pela conquista espanhola da América, e, particularmente, pela conquista do Peru. Eu havia lido tudo que por ventura tinha caído nas minhas mãos sobre os maias, astecas e incas. Foram os incas, seu misterioso império e sua total destruição pelo conquistador espanhol Pizarro que me fascinaram em particular. Eu sonhava em fazer um filme selvagem e íntimo sobre o confronto de duas crenças rivais, entre os selvagens espanhóis e os civilizados índios. E, acima de tudo, havia o mistério sobre de onde teriam vindo regras tão sofisticadas e a teoria de que haveria uma comunicação constante pelo mar entre a América do Sul e as ilhas dos mares do sul”.

Entretanto, o sonho de Michael Powell de fazer um filme na América Latina teve que esperar, porque quando ele imediatamente voltou à Inglaterra, uma outra idéia sobre um lugar distante o estava esperando: *Narciso negro* (*Black narcissus*). A poderosa atração exercida pela América Latina, no entanto, sempre teve forte influência na vida de Michael. Tal afirmação pode ser comprovada pela iniciativa de produzir *Onde o rio acaba* (*End of the river*), no mesmo ano em que filmava *Narciso negro*. Mais tarde, claro, Emeric e Michael visitaram Argentina e

Brasil para preparar *A batalha do Rio da Prata*. Na época, eles planejaram desenvolver outras histórias que pudessem ser feitas ali, mas nunca conseguiram obter financiamento para isso. Como eu gostaria que essas histórias pudessem ter sido feitas.

Penso que ambos, Michael Powell e Emeric Pressburger, estariam muito felizes de saber que uma retrospectiva de seu trabalho será feita no Brasil neste final de 2010 e início de 2011. Agradeço a todos que fizeram este evento possível.



Londres, 19 de novembro de 2010

As audácias de um aventureiro¹

por Bertrand Tavernier²

Michael Powell, este nome talvez vos diga alguma coisa, como o título de alguns de seus filmes: *A tortura do medo*, *Coronel Blimp*, *Narciso negro*, *Os sapatinhos vermelhos...* Quatro somente, dentre os mais de cinquenta que ele realizou.

Como explicar que esse cineasta inglês, ao qual alguns de nós estamos a devotar um verdadeiro culto, seja tão pouco consagrado, a ponto de suas formidáveis *Memórias* só terem sido publicadas numa edição francesa dez anos depois de sua aparição na Inglaterra e da maior parte de seus filmes só ter sido lançada muito tardiamente, fazendo da França um dos últimos países a permanecer impermeáveis a essa obra imensa?

1 Traduzido do francês por Luiz Carlos Oliveira Jr. Texto publicado no livreto que acompanha a edição francesa do DVD de *Os sapatinhos vermelhos* (Collection Institut Lumière, 2006).

2 Bertrand Tavernier é crítico, historiador do cinema e realizador. Colaborou com as principais revistas francesas dos anos 1960: *Cahiers du Cinéma*, *Positif* e *Présence du Cinéma*. Entre seus filmes estão *Por volta da meia-noite*, *A isca* e *A morte ao vivo*. Autor do livro *Amis Américains: Entretiens avec les grands Auteurs d'Hollywood*, Arles, França: Ed. Actes Sud, 2008.

Os filmes que ele fez entre 1937 e 1951 são testemunhos de uma originalidade, de uma liberdade de tom estupeficientes. Profundamente enraizados numa cultura nacional, eles dão prova, ao mesmo tempo, de uma curiosidade e de uma amplitude de visão quase únicas. Sua obra, de que uma grande parte é “escrita, dirigida e produzida” com Emeric Pressburger, é ambiciosa, tumultuosa, vasta, sacudida por cataclismos, traspasada por relâmpagos, por planos de natureza fulgurantes, misteriosos. E sua colaboração com Pressburger, talentoso roteirista húngaro que já havia escrito para Robert Siodmak o memorável *Abschied* (1930) e para Max Ophüls *Dann schon lieber Lebertran* (1931), se revela ideal. A consciência nacional de Powell se casa com a ironia *Mittel Europa* de Pressburger, o ceticismo com o espírito de aventura, a inteligência literária com a invenção visual. Seu propósito ultrapassa o naturalismo cotidiano, desemboca frequentemente numa intensidade cósmica, metafísica, que sustenta inúmeras visões. Não seguimos mais uma intriga, mergulhamos instantaneamente num universo. E depois nos colocamos lá novamente, com paixão. Esse cinema aventureiro surpreende por sua exigência, sua imaginação inaudita, sua variedade: passamos, às vezes num mesmo filme, do realismo à fábula, do documentário ao fantástico, dos exteriores reais aos efeitos especiais mais siderantes. O confronto entre duas religiões, duas civilizações, duas culturas pode se tornar o motor único de um roteiro (*Narciso negro* e o bastante original e emocionante *Um conto de Canterbury*) da mesma forma que as angústias da criação são o principal recurso dramático dos *Sapatinhos vermelhos* e de *A tortura do medo*. Todas essas apostas visuais dramatúrgicas provam uma imensa confiança tanto nos poderes do cinema quanto na capacidade de curiosidade do público. Hoje, os filmes de autor se assinalam

enquanto tal e os espectadores são “prevenidos”. Na época, as obras de Powell e de Pressburger eram distribuídas por Rank ou por Korda, e nada os diferenciava aos olhos dos espectadores do resto da produção a não ser a famosa marca de sua produtora, um alvo furado por uma flecha. Suas inovações, suas audácias não eram designadas de antemão. E, no entanto, não terminaríamos nunca de enumerar as de *Coronel Blimp*: rodar em plena guerra, a pretexto de propaganda, um filme cujo herói é um oficial inglês pouco inteligente, bravo mas limitado, que se equivoca o tempo todo e cujos superiores não são em nada mais lúcidos; basear todos os desenlaces do roteiro nos erros, na cegueira desse personagem, constantemente atrasado em relação à História; dar, gesto de uma suprema elegância, a única tirada que celebra a Inglaterra a um oficial alemão (“Estranhamente eu me lembrei da beleza do interior da Inglaterra”), testemunha lúcida e desencantada a que os autores confiam a moral da obra... num sublime plano-sequência digno do Lubitsch de *O diabo disse não*, com o qual *Blimp* partilha a sofisticação, o espírito de civilização, a ironia dilacerante, tudo isso indica uma incrível liberdade de espírito, uma generosidade cívica que reencontramos em *Um conto de Canterbury*, meditação sobre a identidade cultural, sobre as raízes em *Sei onde fica o paraíso*.

Quando Thelma Schoonmaker-Powell me escreveu anunciando que Michael estava muito mal, demorei a acreditar. Confesso que o achava imortal. Em nossos últimos encontros, ele continuava brilhante e apaixonado. Havíamos festejado seus oitenta e dois anos em Nova York com Irwin Winkler e Martin Scorsese e ele estava ainda cheio de projetos: a adaptação cinematográfica de uma ópera de Philip Glass inspirada em

A queda da mansão Usher. Ele chegou a fazer viagens para pesquisar locações na Finlândia. Para creditá-lo junto às companhias de seguro, ele havia pedido a três diretores que assinassem um papel cobrindo-o em caso de doença e certificando que eles estariam prontos a retomar o filme e os três haviam aceitado. Tratava-se de Francis Ford Coppola, de Martin Scorsese e de mim.

“All my life I have loved running water...” Em toda minha vida eu amei a água corrente. É assim que começa *A life in movies*.³ Frase típica do estilo de Powell que indica uma abertura para o mundo, um gosto pela aventura único no cinema britânico, do qual Powell definitivamente não possuía o espírito insular. Descer o curso de uma torrente, passar através da correnteza, denota um gosto pelo risco, uma paixão pela exploração. Huston também se confrontou desde sua primeira infância com as barragens, as cachoeiras. É curioso notar que essas duas experiências produziram dois *globe-trotters*, dois aventureiros, dois experimentadores que se lançaram a temas incrivelmente ambiciosos, promoveram verdadeiras viagens metafísicas e recolocaram em questão a relação com a cor, a natureza do Technicolor.

A abertura de espírito e a curiosidade levaram Powell à Victorine, onde ele pôde trabalhar como assistente de fotografia em *Mare Nostrum* de Rex Ingram. As páginas que ele escreve sobre Ingram, sobre a maneira como ele colaborava com seu diretor de fotografia John F. Seitz (“Eu sentia a diferença entre o realismo brutal de Billy Bitzer e o impressionismo de Johnny Seitz, que atingiria sua expressão mais acabada trinta anos mais tarde em *Pacto de sangue* de Billy Wilder”) são divertidas e

3 Cf. POWELL, Michael, *A life in movies: an autobiography*, Nova York: Faber and Faber, 2000. (N.T.)

emocionantes. Pois Powell sabe permanecer concreto, e as múltiplas anedotas que ele relembra com verdadeira alegria na escrita não são nunca gratuitas. Elas remetem a toda uma época e ele sabe ser cortante como o comprovam os retratos agudos que pinta de Alexander Korda, de Alfred Hitchcock ou de David O. Selznick.

Korda, segundo Powell, salvou o cinema durante a guerra, graças à sua amizade com Winston Churchill, cuja importância ele havia sentido muito cedo e que fizera dele, durante uma viagem, roteirista: “A amizade deles, pois se tornaram rapidamente amigos, partilhando um mesmo gosto pelos Coronas e pelo conhaque, teria importantes consequências para o cinema inglês e para a mobilização na guerra.” Desde 1939, Korda conseguira convencer Churchill da importância do cinema como instrumento de propaganda. Daí resultaram múltiplas encomendas oficiais após a guerra, como *Uma questão de vida ou morte*, que deveria celebrar a reconciliação anglo-americana, encomenda austera e didática vinda do ministério das relações exteriores, e que Powell e Pressburger transformaram numa brilhante, faiscante e desconcertante fantasia onírica. Vários cineastas participaram desse esforço de guerra e o próprio Powell se viu engajado na aeronáutica, filmando uma superfortaleza aérea, por causa das sequências do tapete voador de *O ladrão de Bagdá*, que haviam arrebatado os militares.

De Hitchcock, Powell diz que ele “foi o sacana mais inventivo, mais malicioso, mais inspirador do cinema, e o cinema lhe deve muito. A indústria do filme (como é chamada a justo título) não teria sido a mesma sem ele. Ele foi o grande desmistificador. Três grandes artistas salvaram a

indústria cinematográfica de um total fracasso na minha época, grandes humanistas e grandes artesãos: Charlie Chaplin, Walt Disney e Alfred Hitchcock. A maior força de Hitch é que ele jamais se fez passar por um mestre do pensamento. Ao contrário. Ele era o eterno mercador das quatro estações *cockney*, observando com um olho sardônico o mundo que passa, chamando seus clientes de ‘guv’nor’, num tom que combinava declaração de independência e insulto sutil. Assim era Hitch.”

Powell dá uma escapada, sempre que pode, para as ilhas da Escócia ou para a Índia. Ele até fez uma viagem bastante longa e bastante penosa ao Himalaia às expensas de Korda, para descobrir, ao retornar, que o filme que havia sido a razão dessa expedição fora cancelado. Desde seus primeiros filmes, ele filma longe dos estúdios. Michael Powell colocou em prática esse gosto pela aventura em seus primeiros filmes escolhendo exteriores impossíveis de atingir, sobretudo quando se pensa no peso das câmeras, do material da época. Atingir o farol de *Phantom Light* na ilha de Foula demandava esforços insanos. Eu bem sei, estive há três anos em Tobermory na ilha de Mull onde foi rodado *Sei onde fica o paraíso*. No DVD do filme editado pela Criterion, podemos ver os cenários filmados por Powell que adorava andar vinte ou vinte e cinco quilômetros por dia nos endereços mais inusitados. Um documentário da BBC mostra também os esforços da equipe de *Coração indômito* transportando uma arca para o alto de uma colina, através de uma correnteza.

Esse espírito de aventura o impele a experimentações opostas: ele imagina, a despeito de toda opção realista, os cenários indianos de *Narciso negro*, impõe os tons monocromáticos, a simbólica estilizada, os *trompe-*

l'oeil dos *Contos de Hoffmann* (a estonteante escada “achatada”), inventando trucagens, efeitos especiais inigualáveis, que influenciaram toda uma geração de diretores americanos, de George Lucas a Martin Scorsese. Inúmeras cenas de *Blade Runner* são abertamente inspiradas nos *Contos de Hoffmann* e constituem uma bela homenagem a Powell. Ele não cessou de me repetir: “O cinema deve ser mágico, deve provocar o sonho. É preciso experimentar sem parar, com o som, com a imagem, com a velocidade... Vinte e quatro quadros por segundo é monótono. Eu mudava constantemente de velocidade na mesma cena. Em *Sapatinhos vermelhos*, passei de quarenta e oito a seis imagens por segundo, o que me permitiu efetuar todas as trucagens em registro direto, no set de filmagem”. Scorsese já se havia inspirado nisso quando filmou os closes de *Taxi Driver* em câmera lenta, algo que Powell fazia constantemente. Não se percebe, porque o rosto é quase imóvel, mas isso dá à imagem uma textura diferente.

Em cada filme, ele perseguia essas experiências criativas, esses desafios: no admirável *Sei onde fica o paraíso*, não podendo levar Roger Livesey à Escócia, onde se passa a maior parte da filmagem, ele misturou com uma arte desbundante os planos de exteriores, filmados com um dublê, aos *raccords* em estúdio com Livesey. *Coronel Blimp* é recheado de inovações visuais, como aquela utilização inteiramente em meio-tom do Technicolor. Powell suprimiu, “dessaturou” certas cores, obtendo assim sequências quase monocromáticas que iluminam o brilho de um uniforme vermelho. Assim, o duelo e sua preparação valorizam toda uma gama de pretos e cinzas (muito difíceis de obter nos filmes atuais) de uma delicadeza incrível, realçando os cenários em tom pastel de Alfred Junge.

Outras variações vertiginosas em torno do cinema, onde se muda continuamente de ponto de vista, onde um cineasta filma um outro cineasta que filma alguém que morre ao se ver filmado: *A tortura do medo*, como *Janela indiscreta*, com o qual partilha a moral, implica nesse jogo de espelhos o espectador que se torna o verdadeiro *voyeur*, correndo o risco de desafiar o “bom gosto”. É o próprio assunto do filme o que Powell me descrevia com um leve sorriso como “um filme autobiográfico, bastante tenro, quase romântico, a história de um personagem com o qual eu podia muito facilmente me identificar, porque eu vivo o cinema”.

Michael Powell tinha um admirador fanático: Jean-Pierre Melville, que me falava de *Coronel Blimp* com grandiosidade: “O mais belo *flash-back* do mundo... o mais belo diálogo do mundo... Dizia-se à época que era tão inteligente que devia ter sido escrito por Aldous Huxley”. Melville pretendia efetivamente ir à Inglaterra para rever *Blimp* que ele citava plano por plano! “Na França, o filme foi assassinado, remontado, amputado”, ele dizia.

Ao escrever essas linhas, eu penso novamente no pequeno escritório, Albermale Street, 4, onde fui recebido pela primeira vez. Revejo as fotos nas paredes, aquela carta de Cecil B. DeMille parabenizando os autores pelos *Contos de Hoffmann*, o famoso alvo dos *archers*, últimas reminiscências de esplendores passados. Desde nosso primeiro encontro, em Londres, nos tornamos amigos. Quando me tornei cineasta, fiz ele atuar como o banqueiro Law em *Que la fête commence*, para uma cena infelizmente cortada na montagem. Cada um de meus filmes foi feito de certo modo para ele. Como Martin Scorsese, eu esperava sua reação, seu veredicto.

Na ocasião de nosso último encontro, havíamos falado de seus sonhos inatingidos, a exemplo de uma adaptação de Homero escrita por Dylan Thomas sob forma de cantata poética cuja música deveria ser feita por Stravinski. Ele lutou anos para financiar esse projeto, quase conseguindo criar uma produção que incluiria Picasso, Stravinski e Dylan Thomas! Houve aquelas adaptações dos contos fantásticos de Kipling (*Eles*), autor de que ele está bastante próximo (esse sentido do mistério de que fala Borges), de Ursula Le Guin. E depois *Usher*.

Durante esse tempo, ele era redescoberto na Inglaterra, depois nos Estados Unidos, e Martin Scorsese apresentava um festival com seus melhores filmes em cópias magníficas no canal Bravo e no Z Channel em Los Angeles. A televisão francesa não seguia o exemplo. Ela chegou a passar *Coração indômito*, mas numa homenagem a Selznick, que não teve nenhum papel na produção do filme a não ser o de enviar memorandos que Powell ignorou e o de se contentar em cortá-lo ao distribuí-lo nos EUA, fazendo-o ser remontado por Rouben Mamoulian. *Coronel Blimp*, *De volta ao pequeno apartamento*, *Sei onde fica o paraíso*, *Narciso negro*, o magnífico e tão original *Um conto de Canterbury*, são relançados bem tardiamente graças a Simon Simsi e à Ciné-Cinemas. Entretanto, quando das necrologias do prêmio César, o nome de Powell não foi nem mesmo citado. Ao longo de todo o *A life in movies* e do *Million Dollar Movie*, Powell retorna ao presente, confronta sua velhice e suas lembranças sem nunca apiedar-se, sem nunca ser passadista, um pouco como seu mestre, Buñuel, “o único cineasta diante do qual eu me inclinaria; de *Um cão andaluz* até *O discreto charme da burguesia*, ele soube desde o início aquilo que a maioria de nós só aprendeu em breves momentos de visão e de lucidez”.

Nenhuma lamentação, nenhuma dessas litâneas sobre a degradação do cinema que atravancam três quartos dos livros de memórias. Apenas o pesar de ter atingido “uma idade na qual a gente se dá conta de que certas coisas que sempre tivemos a intenção de fazer – ler toda *A Comédia Humana*, subir o Kilimanjaro, seguir o rio Douro até o oceano Atlântico – não serão mais possíveis, em sua maioria”. A ocasião de se perguntar se ele se perdeu ou não durante esses sessenta anos consagrados a uma arte que ele recusa a escrever com maiúscula: “pois nessa manhã de janeiro, na Nova Inglaterra, presumo não ter nada do que me arrepender! Pode ser que ao término de minha empreitada eu tenha mudado de ideia”. Eu apostaria no contrário.



Imre, Emerich, Emeric ou a parte do todo

Marc Cerisuelo¹

Há um hábito crítico irritante, mas sem dúvida inevitável, que parece autorizar o esquecimento da “metade do céu” na ordem da criação. Anne-Marie Miéville nunca foi (verdadeiramente) creditada quando evocam-se as produções godardianas dos anos 1970 e 1980; a não alusão à companhia afeta diretamente o companheiro. Este foi o caso do Gene Kelly diretor em seu trabalho com Stanley Donen, e é o de Emeric Pressburger, a despeito do mito dos *archers*. A assinatura dos filmes é, no entanto, suntuosa; ela é também precisa: “Escrito, produzido e dirigido por Michael Powell e Emeric Pressburger”. De *Coronel Blimp* (e mesmo desde *E um dos nossos aviões não regressou*, realizado um ano antes) a Perigo nas

¹ Marc Cerisuelo é professor de Estudos Cinematográficos e Estética do Departamento de Literatura, Arte e Cinema da Universidade de Paris VII. É especialista na obra de Jean-Luc Godard, já tendo escrito diversos livros, entre eles, *Jean-Luc Godard*, Lherminier/ Ed. des Quatre-Vents, 1989.

sombras, uma quinzena de vezes em quinze anos (de 1942 a 1957), o caráter comum da criação está mais do que estampado. Altamente reivindicado, ele constitui a um só tempo a base da harmonia de um sistema original e a explicação lógica de uma beleza mais do que irradiante – um detonador constante.

Mas o que há para se ver são imagens, e, no caso particular dos *archers*, a justiça apenas será feita. Billy Wilder confessou ao neto de Emeric Pressburger: “Os filmes deles tinham colorido, mesmo quando eram em preto-e-branco”. Não é indiferente que o elogio venha de um cineasta-roteirista – e, de fato, um dos primeiríssimos roteiristas da época sonora a poder passar à direção, mas que, em contrapartida, continuará sempre artesão roteirista dos próprios filmes. Wilder conheceu também a divisão de tarefas, mas, seja com Charles Brackett, seja com Iz Diamond, a partilha do trabalho afetava de fato apenas o roteiro, e mesmo quando Brackett era também o produtor, o filme continuava de fato obra de um só homem. Acrescentemos que, apesar da grande qualidade de seus colaboradores neste terreno (o fotógrafo John F. Seitz, para citar apenas um), Wilder não é um cineasta que fez da imagem o centro de suas preocupações.

A colaboração de Powell e de Pressburger é, evidentemente, de outra natureza, mas a referência a Wilder não tem nada de ocasional. Pressburger e Wilder foram formados do mesmo molde, o dos roteiristas da UFA entre 1930 e 1933. Eles trabalharam, aliás, um e outro, mas separadamente, em *Emil e os detetives* (*Emil und die Detektive*, Gerhard Lamprecht, 1931): Wilder foi o único roteirista creditado, o que enfu-

receu Erich Kästner, autor do romance e da primeira versão do roteiro, esta junto com Pressburger. Emerich e “Billie” continuaram os melhores amigos do mundo... Apesar do interesse unicamente anedótico (não esqueçamos que o filme de Lamprecht conheceu um enorme sucesso, que lançou de fato a carreira de Wilder), a história é interessante quando nos ocupamos da análise comparada dos dois roteiros (o que Macdonald faz brilhantemente em seu livro, p.75-6), onde encontramos em germe na cabeça de Pressburger a famosa seqüência do sonho dentro do trem em *Sei onde fica o paraíso* (*I know where I'm going*, 1945).

A leitura de *The Life and Death of a Screenwriter* permite também reparar alguns equívocos. Durante muito tempo acreditei (e mesmo escrevi) que Emeric era o irmão mais novo de Arnold Pressburger. Se eles são, sem razões para duvidar, judeus originários de... Presbourg (atual Bratislava), e se Emerich trabalhou na época com Arnold Pressburger e Gregor Rabinovitch para sua produtora Cine-Allianz, também não resta dúvidas de que não existe nenhum parentesco entre o sócio de Michael Powell e um dos mais brilhantes produtores do cinema austríaco, alemão e também americano (*Os carrascos também morrem*, *Vidocq - um escândalo em Paris*, *Tensão em Shangai*, *O tempo é uma ilusão*). Também é verdade que Imre/Emerich/Emeric Pressburger estará no coração de uma fileira húngara que se espalhará sucessivamente pelos cinemas austríaco e alemão, em seguida tendo que dobrar-se com a ascensão de Hitler ao poder, e fará parte dos dias de glória de Hollywood (de Michael Curtiz a André De Toth), ao mesmo tempo em que fornece ao cinema britânico o essencial de sua identidade graças a Alexander Korda.

Se a origem familiar tem suas raízes na antiga capital da Hungria, seu destino confunde-se com o impressionante mosaico de nacionalidades que compunha o império austro-húngaro. De seu nascimento em 1902, em Miskolc, no meio da puszta, a estepe húngara, a sua chegada a Berlim, o jovem Imre viveu em locais que hoje pertencem à Sérvia e à Romênia – ele passou diversos anos em Temesvar, hoje conhecida como Timisoara. Dessa juventude, nós encontraremos alguns rastros nos filmes dos Archers: certo personagem de *Um conto de Canterbury* (1944), o juiz de paz (interpretado por Eric Portman) que afirma a importância de bem conhecer seus ancestrais, e todos aqueles outros, grandes ou pequenos, que, sem jamais reduzirem-se ao decorativo, *povoam* os planos de *Narciso negro* (*Black narcissus*, 1947) ou de *Coração indomito* (*Gone with Earth*, 1950). Mas o mundo dos Archers não é feito apenas de beleza; para alcançar a existência, estar na linha de frente e realmente “fazer o mundo” ele deve, para além da beleza quase irreal das imagens, ancorar-se em uma realidade que o roteiro como concebido por Pressburger fornece por detalhes, como um escritor que escolheu o cinema – este ato de mostrar – por sua capacidade de luminosidade e de sideração. A pensão familiar de *Abschied* (Robert Siodmak, 1930), primeiro roteiro de Emerich Pressburger, já apresenta esta atitude de envolver uma humanidade pelo sentido do detalhe. O desencanto do tema impede a graça de fazer-se manifestar (será preciso esperar um pouco), mas as ideias do roteirista impõem-se com tato e segurança. Sob um registro bem diverso, nota-se o belo trabalho de adaptação alcançado com Reinhold Schüntzel para *Das Schöne Abenteuer* (1932) de Flers, Caillavet e Rey, verdadeiro manifesto de liberação da mulher. Dois anos antes de *Aconteceu naquela noite*, o filme inventa, na Alemanha e a partir de uma peça tão francesa,

um dos grandes pontos altos da comédia americana: no momento de dizer o sim, a noiva arranca o véu e foge com outro homem. O trabalho com as comédias e operetas alemãs (também cruciais na formação de um Billy Wilder) permite a Pressburger compreender o desejo do público, bem como desenvolver o interesse em escrever sequências sem palavras onde a câmera podia enfim (entre 1930 e 1933) reencontrar a mobilidade do cinema mudo que fora perdida. A experiência será transposta tal qual (isto é, a partir da música gravada) em *Os sapatinhos vermelhos* (*Red Shoes*, 1948) e *Contos de Hoffman* (*The tales of Hoffmann*, 1951).

Após a inevitável passagem por Paris e a primeira adaptação de uma obra de Offenbach (*La Vie Parisienne*, *Siodmak*, 1936), Pressburger opta pela Inglaterra, onde, graça a um de seus mentores na UFA (Günther von Stapenhorst), junta-se ao “time” de Alexander Korda em *The Challenge* (1938), a tempo de trabalhar desde 1939 com Powell em *O espião de preto* (*The spy in black*). O resto pertence à história, mas convém insistir sobre o ponto em comum entre os dois *archers*. Ele passa, na minha opinião, e como sublinha com justeza Martin Scorsese, pela questão da *teatralidade cinematográfica*. A impressão de que tudo pode acontecer nos seus filmes não está ligada tanto a uma indeterminação (do caráter ambíguo do real, diria um baziniano) quanto à execução de um dispositivo em torno da concretização de uma ideia de cinema. A cenografia fílmica alcança aqui seu termo ideal, e compreende-se a frustração dos grandes hollywoodianos, invejosos de seu esplendor e inteligência (daí, por exemplo, o interesse de um David O. Selznick pela dupla dos *archers*).

Essa nova dimensão do espetáculo cinematográfico não passa na verdade por uma estrita divisão de tarefas: Pressburger “pensa” a direção e Powell não se contenta em “visualizar” o roteiro. *Coronel Blimp* (*The life and death of Colonel Bimp*, 1943) e *Neste mundo e no outro* (*A matter of life and death*, 1946) impõem de maneira emblemática esta ideia de *dupla tarefa*. A sábia construção do roteiro, todo ele voltado para um fora da narrativa – uma espécie de “deixa estar” que potencializa as maravilhas da técnica – traz à visão o que não deveria ser visto. Tudo acontece: um aviador que deveria estar morto não o está (*Neste mundo...*; mas tudo isto é mesmo real?); a mesma mulher assombra o espírito de uma senhora charmosa e simples durante várias gerações (*Blimp*; mas há ainda algum sentido nisto?). Filmes orfeicos onde os mortos controlam os vivos (“mesmo os animais”, acrescentaria Jean Cocteau), filmes “noéticos” onde a ideia controla a matéria (e onde o esplendor do verdadeiro é fator de ilusão), as produções Powell-Pressburger são testemunhas de uma ambição desmesurada, que pertence, sem dúvida, ao passado do sonho cinematográfico, mas uma ambição que, no esplendor do ato de ver, sempre dá a pensar. Estas não são nunca apenas imagens belas. Neste sentido, compreende-se melhor a inquietude dos produtores americanos, o entusiasmo do jovem Scorsese e a inveja confusa dos alemães exilados em Hollywood que, alguns mais, outros menos, tiveram (com a exceção notável de Douglas Sirk) que dobrar-se diante da hierarquia fechada de um sistema que impedia a união da inteligência com a pura beleza: é neste cenário que deve-se medir o tamanho da frustração de Fritz Lang ou da sabedoria prática de Billy Wilder. Que se possa preferir os *small moviès* ou a produção regular aparentemente desprovida de ambição não é o mesmo problema. Era da mais alta importância reconhecer esta

dimensão própria do cinema. E, no entanto, o sonho, mesmo que tenha perdido sua aura, merece um status maior do que apenas o de parêntese na história das formas.

Emeric Pressburger morreu na Inglaterra em 1988. Era um homem inteligente e reservado. Ele foi um dos raros homens de educação do cinema, esta arte de rufiões. Ele era depositário de um “esquema” do cinema vindo da Alemanha que seu encontro com Michael Powell permitiu-lhe “encarnar”. A excelência é rara, e, no cinema, é melhor que sejam dois para fazê-la existir.



Os *archers* e sua obra maravilhosa¹

Steve Crook²

Houve um homem chamado Emeric, que viajou por toda a Europa, estudou na Alemanha, mas, em razão de circunstâncias diversas, acabou na Inglaterra e gostou do que encontrou por lá. Ao mesmo tempo, houve também um sujeito chamado Michael, ele amava boas histórias e sabia como contá-las.

Michael era um legítimo inglês, porém, diferentemente de seus compatriotas, tinha seus olhos atentos ao que estava acontecendo em outros lugares distantes, para além de sua própria terra. Já Emeric, possuía o olhar de um *outsider*, via coisas no modo de ser britânico que os próprios britânicos não se davam conta – invariavelmente, quando expostas numa tela, essas características eram imediatamente reconhecidas por eles.

¹ Traduzido do inglês por Liciane Mamede

² Steve Crook é inglês e um fã incondicional de Michael Powell e Emeric Pressburger. Ele é o fundador do website <http://www.powell-pressburger.org/>.

Duas pessoas opostas em muitos aspectos, mas que, juntas, eram muito mais do que a mera soma das partes. Desde o início, eles ousaram ser diferentes, assumiram riscos, fizeram as coisas à sua própria maneira. Ainda hoje, mais de meio século depois de filmadas, as histórias que esses dois contaram encantam e intrigam os mais diversos públicos.

Powell e Pressburger sempre foram muito exigentes com seu trabalho – a ponto de terem metucioso cuidado com um objeto mínimo do cenário. Logo ganharam boa reputação no meio de cinema britânico, mas não só. Atores, diretores de fotografia, diretores de arte, compositores e outros profissionais começaram a fazer filas para trabalhar com eles. Tinham, portanto, o privilégio de escolher os melhores em todas as áreas e, de fato, reuniram em torno de si um grupo de pessoas muito seletas. Esse grupo, sempre disposto a correr riscos e a se doar inteiramente pelo melhor trabalho possível, era chamado pelos dois cineastas de *archers*.

Dentre os profissionais que trabalharam com Powell e Pressburger estão os diretores de arte Alfred Junge (Oscar de melhor direção de arte por *Narciso negro*) e Heckroth Hein (Oscar de melhor direção de arte por *Os sapatinhos vermelhos*), os diretores de fotografia Erwin Hillier, Jack Cardiff (Oscar de melhor direção de fotografia por *Narciso negro*) e Christopher Challis e os compositores como Allan Gray e Brian Easdale (Oscar de melhor trilha sonora por *Os sapatinhos vermelhos*).

A partir de 1942, todo filme realizado por Powell e Pressburger ganhou a seguinte assinatura: “escrito, produzido e dirigido por Michael Powell e Emeric Pressburger”. Este foi o modo que encontraram de declarar sua independência e total controle sobre os filmes por eles feitos. Martin

Scorsese, um grande admirador dos archers que conhecia bem Powell e Pressburger, disse certa vez que eles eram como “cineastas experimentais trabalhando dentro de um esquema totalmente comercial”. De fato, eles foram financiados pelos principais estúdios da Grã-Bretanha e, enquanto seus filmes permaneceram populares e lucrativos, conseguiram impor sua vontade aos diretores dos estúdios. Ninguém estava autorizado a interferir em seus filmes.

Michael e Emeric trabalhavam juntos no roteiro, estruturando-o, decupando e decidindo como cada sequência seria encenada. A última coisa em que pensavam eram sempre os diálogos. Emeric falava inglês muito bem e o personagem estava sempre concebido em sua mente, porém, muitas vezes, era Michael que o ajudava a formatar e a expressar a exata idéia e personalidade do personagem através do diálogo.

Os *archers* nunca tiveram um produtor ou diretor de elenco, eram sempre eles que selecionavam e que dirigiam seus atores. A quantidade de filmes a que assistiam era muito grande e ambos tinham uma notável memória visual, de forma que se lembravam de atores que haviam visto muitos anos antes, e muitas vezes sabiam que aqueles atores eram as pessoas certas para determinado papel. Michael assistia ainda a cada peça encenada em Londres. Muitos atores que trabalharam com eles nos filmes, nunca haviam trabalhado em cinema antes, muitos conseguiram papéis nos filmes de Powell e Pressburger a partir de uma boa atuação nos palcos.

Apesar de filmarem em estúdio, Michael e Emeric se valiam de locações mais do que a maioria dos filmes britânicos da época. Eles frequentemente saíam a campo, buscando paisagens, que muitas vezes tornavam-

se personagens dos filmes. O estudo de profundidade de campo e a coleta de detalhes da pesquisa para posterior montagem do cenário em estúdio eram surpreendentes. Essa é, certamente, uma das razões que torna seus filmes tão incríveis e tão instigantes cada vez que os assistimos.

Uma vez com a equipe e os atores prontos para filmar, Powell e Pressburger não descartavam nunca a possibilidade de mudar o percurso do roteiro no meio do caminho. Usualmente, Emeric estava sempre atento para verificar se qualquer alteração poderia ser incorporada à história. Os *archers* eram de fato uma colaboração, em que os dois tinham papel decisivo no resultado final.

Embora Powell fosse o diretor principal, ele estava mais para um maestro ou grão-mestre do que para um autocrata que simplesmente dava ordens. Se por um lado Powell ajudava no roteiro, Pressburger também o fazia na direção. Emeric era uma das poucas pessoas que podia dizer a Michael quando ele estava indo longe demais. O húngaro era claramente mais diplomático e habilidoso para lidar com os patrocinadores ou distribuidores.

Eles foram cineastas independentes na medida em que, uma vez conseguido o financiamento, tinham total controle sobre o filme: qual seria seu conteúdo, como e com quem seria feito. Mas, por outro lado, havia a consciência de que aquele era um negócio e de que seus filmes tinham de agradar o público e gerar lucro. Era, na verdade, uma via de mão dupla, pois era exatamente isso o que eles queriam também, ou seja, agradar o público.

Seus filmes são, em muitos sentidos, bastante ingleses, mas ainda assim de uma forma muito diferente dos outros filmes ingleses. Suas obras vão muito além das costas da Grã-Bretanha, tanto em relação aos seus personagens, quanto em relação às situações criadas. O segredo para conseguir falar de forma tão eficiente para um público tão amplo talvez seja o fato de que eles nunca tiveram medo de ir ao extremo, em muitos aspectos. Eles nunca tiveram medo de conduzir as emoções de seus personagens, e consequentemente do público, ao limite de suas ações.

Mesmo com o imenso sucesso de bilheteria que alguns de seus filmes alcançaram, por muito tempo, predominantemente nas décadas de 1960 e 70, os filmes de Powell e Pressburger foram praticamente esquecidos, nesta época, era quase impossível assisti-los em algum lugar. Martin Scorsese foi um dos primeiros a se mobilizar para que essas obras voltassem a brilhar numa tela. Scorsese, um fã em primeiro lugar, tornou-se amigo íntimo de Powell e Pressburger. O cineasta norte-americano tomou a grande iniciativa de restaurar as obras da dupla com o apoio de diversas instituições. Parte desse maravilhoso resultado o público brasileiro terá a sorte e a satisfação de conferir.



Obscuros sujeitos do desejo: as mulheres em Powell e Pressburger, 1945-1950¹

Natacha Thiéry²

A filmografia de Michael Powell atesta a hegemonia das personagens femininas, desde as *quota quickies*³ (*The love test*, 1934) até *A idade da reflexão/Age of consent* (1969). Mas isso é particularmente notável nos seis filmes do período 1945-1950, realizados em colaboração com Emeric Pressburger. Nem ícone nem coadjuvante para o personagem masculino; nem *femme fatale* nem companheira apagada, a mulher ou é sua parceira no sentido estrito (*Neste mundo e no outro*, 1946; *De volta ao pequeno apartamento*, 1949) ou é a personagem principal (*Sei onde fica o paraíso*, 1945; *Narciso negro*, 1947; *Os sapatinhos vermelhos*, 1948; *Coração indômito*, 1950). A narração fílmica traduz com frequência o ponto de vista feminino e alimenta a identificação espectral. Este traço característico dos filmes dos *archers* é suficientemente singular para ser sublinhado: ele contrasta com a maioria do cinema clássico

1 Tradução do francês por Tatiana Monassa

2 Natacha Thiéry é professora adjunta de Estética do Cinema na Universidade de Metz. Ela é autora de *Photogénie du désir. Michael Powell et Emeric Pressburger, 1945-1950*, Presses universitaires de Rennes, 2009.

3 *Quota quickies* eram filmes de baixo orçamento e de qualidade duvidosa, geralmente encomendados por produtores americanos que atuavam na Inglaterra na década de 1930, apenas para satisfazer as cotas de tela.

hollywoodiano, assim como do cinema britânico do pós-guerra. Aqui, as personagens femininas são definidas como (dolorosos) sujeitos de desejo: de *Sei onde fica o paraíso* a *Coração indômito*, a mulher, selvagem ou cidadina, religiosa ou dançarina, sofre provações que, em cada caso, são relativas a seu status, não apenas em relação ao homem, mas também em relação à sociedade com a qual ela se choca por não estar plenamente integrada. Ora, a personagem feminina não pode ser contemplada independentemente da questão do desejo: aquele que a mulher desperta, mas também, e mais singularmente, aquele que ela experimenta. Mais ou menos assumido, o desejo, sempre associado ao perigo, está na origem dos conflitos do personagem e, portanto, da ficção.

Se a mulher se encontra no centro dos filmes dos *archers*, ela não é nem por isso objeto de uma visão feminista das relações entre os sexos. Os filmes revelam sobretudo a dificuldade das personagens femininas em encontrar seu lugar e escapar da alienação induzida por uma sociedade que uma mulher autônoma (e seu desejo) assusta. O mal-estar associado ao feminino é menos originado por uma rejeição – veremos, a morte não é nunca um castigo –, do que por uma constatação de fracasso enunciada em sua cruza e seu esplendor siderante. O lugar da mulher, incerto, frágil ou aleatório, é a competência principal da ficção e da *mise en scène*.

Estados de mulher: o tabu do desejo

Apesar de sua diversidade, os seis filmes do período 1945-1950 desenhavam todos eles retratos de mulheres que, a despeito de sua evidente se-

dução, são menos objetos do desejo do que sujeitos do desejo. Os filmes são a *mise en scène* deste traço distintivo. Uma despende, para resistir, uma energia proporcional à sua atração (Joan em *Sei onde fica o paraíso*), outra desafia a morte para prolongar seu estado amoroso (June em *Neste mundo e no outro*); uma religiosa rompe seu voto para tornar-se enfim uma mulher, enquanto uma pobre adolescente indiana sonha com um príncipe (Ruth e Kanchi em *Narciso negro*); uma dançarina renuncia à sua arte para acompanhar e casar-se com um compositor fracassado (Vicky em *Os sapatinhos vermelhos*); uma mulher cortejada escolhe seu companheiro impotente (Susan em *De volta ao pequeno apartamento*), uma ingênua projeta na natureza os sinais desejados para responder à sua inquietude amorosa (Hazel em *Coração indômito*). Reciprocamente, os personagens masculinos esperam ser escolhidos, esperam se tornar o alvo deste desejo.

Narciso negro é sem dúvida o filme no qual o desejo feminino encontra sua atualização mais ampla. Tudo evoca a sensualidade por contraste com o status das religiosas e as exigências da vida no convento, desde o ambiente do palácio (vegetação profusa e colorida ou relevo vertiginoso), até o vento que penetra no palácio, passando pelos afrescos pintados nas paredes representando as cortesãs seminuas em posturas lascivas. Ora, esse filme tem como ponto notável que o homem se encontre erotizado, através de dois personagens masculinos, Dilip (Sabu), de um lado, e Dean (David Farrar), de outro. O jovem general indiano se caracteriza por atributos aos quais as religiosas, abdicando de sua feminilidade, renunciaram. Ele traja vestimentas coloridas feitas de tecidos valiosos, jóias e um perfume, “black narcissus”, cujos eflúvios indispõem Ruth,

4 Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, coll. « Essais », 1996.

mas arrebatam Kanchi, que curva-se de olhos fechados em direção a esta fragrância invisível. Quanto a Dean, sua aparência física mostra a vontade de Powell de erotizá-lo – com humor e segundo uma gradação visível. À medida que o filme se desenrola, os planos de Dean se aproximam de seu corpo para enquadrar seu torso e seu rosto. Suas camisas se abrem à medida que a narração progride, até que ele se encontre com o torso nu. Em uma cena, Dean irrompe no cômodo em que as irmãs estão reunidas vestido apenas com seu chapéu, um short e sandálias; um plano aproximado em *contra-plongée* sublinha sua presença viril. A cena, insólita, mostra esse homem quase nu com a pele bronzada no meio de freiras inteiramente cobertas com seu uniforme branco, das quais uma, a irmã Ruth, inquieta e fascinada ao mesmo tempo, se aproxima para melhor observá-lo e quase tocá-lo e respirá-lo.

No entanto, o exercício do desejo, na medida em que leva a personagem feminina a mudar de situação, é uma fonte de conflito, se não um verdadeiro tabu. A obra de Nathalie Heinich intitulada *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*⁴ permite compreender este paradoxo. Sua abordagem é pertinente para analisar os filmes de Powell e Pressburger, pois nestes, assim como nas obras escolhidas por Heinich, “o essencial da intriga repousa em uma mudança do estado da heroína ou de uma protagonista, ou, no mínimo, em uma provação ligada a seu estado”⁵. A definição dos diversos status femininos é relativa, para a autora, à sua relação com a sexualidade, legítima ou não. Desta forma, ela propõe, por exemplo, uma distinção entre a moça “disponível”, ainda virgem, e a mulher, que entrou em um mundo masculino e sexuado ao qual consentiu sacrificar seu ser de moça, portanto, sua virgindade. Ora,

5 Heinich, op. cit., p. 17.

6 A filmografia de Powell raramente associa casamento e felicidade: a conjugalidade não é óbvia e o casamento fracassa em sancionar o sentimento amoroso.

7 Lembremos que a ação deste filme começa em 1897.

precisamente, virgem, mulher apesar de si ou, ainda, religiosa, a heroína dos filmes resiste a um impasse, emblematizado pela questão da conjugabilidade⁶. Em *Coração indômito*, por exemplo, a sensualidade da personagem instala desde o início uma ambiguidade na identificação da heroína como moça ou como mulher. Ainda moça, de uma inocência ressaltada por sua proximidade com a natureza, Hazel apresenta efetivamente um descompasso do qual sua sensualidade é o índice enganador: ainda que esta qualidade incite os homens a olharem-na como uma mulher (Reddin, cujo olhar onipresente e *voyeur* prefigura o ato sexual, ou seu primo Albert), ela se encontra ainda em um espaço incerto de flutuação entre dois estados inconciliáveis. A dificuldade para a personagem encarada por Jennifer Jones de passar do estado de moça ao estado de mulher encontra sua expressão mais marcante na questão do casamento. A moça disponível é mal resolvida, pois o amor físico permanece dissociado do amor conjugal. Hazel tem dificuldade de escapar ao peso das tradições comunitárias e religiosas e à alienação a que as relações entre os sexos induzem⁷. Ela experencia uma queda inesperada no mundo sexuado, que cristaliza seu fracasso e prepara sua morte final.

Primeiramente, o casamento de Hazel resulta de uma estranha promessa pronunciada diante de seu pai Abel. Promessa, logo, uma armadilha à qual Hazel se condenou, pois, mais tarde, ela confessa ao pastor que não deseja de modo algum se casar. Em seguida, o casamento se dá de duas formas antagônicas: apesar de Hazel esposar Edward Marston, o pastor, ela passa sua noite de núpcias sozinha; mais tarde, junta-se a Jack Reddin e é possuída fisicamente por ele, tornando-se assim, aos olhos da comunidade, uma mulher adúltera. Desta forma, o casamento

é primeiramente pronunciado, mas não consumado, depois consumado, mas não pronunciado. Esta construção em quiasma é sugerida por uma *mise en scène* elíptica. Na noite de seu casamento, Edward beija Hazel no umbral de seu quarto, depois se afasta para ir para o seu: a noite de núpcias foi validada apenas por um beijo casto. Desta forma, Hazel não conhece o sacrifício (de seu estado de moça) que o casamento pressupõe; mais precisamente, ela não é incitada por seu marido, respeitoso demais de sua inocência. Ainda que seu compromisso mútuo tenha sido abençoado pela igreja, Hazel não é verdadeiramente a mulher de Edward. Mais tarde, uma sequência intervém como um contraponto sutil a seu casamento oficial. Após ela ter acreditado (ou melhor, querido) ler sinais de encorajamento na natureza, Hazel vai ao encontro marcado por Reddin. Ora, um detalhe essencial chama a atenção: seu vestido branco é o mesmo que ela vestia em seu casamento. Em traje de núpcias, portanto, Hazel segura firme em sua mão um buquê de flores do campo vermelhas. A *mise en scène* sugere, desta forma, que ela se casa pela segunda vez, mas sem a bênção de um padre. O ato, que não pode se repetir sem ter sido rompido de antemão, é portanto quase imediatamente dividido em dois. À medida que o homem se aproxima, primeiramente fora de campo, sua sombra o precede e encobre progressivamente o corpo de Hazel, dos pés à cabeça. O vestido virginal é inexoravelmente obscurecido. Depois o abraço é significado de forma indireta por planos próximos dos pés dos personagens: os nus de Hazel, que se coloca na ponta dos pés e larga seu buquê, e os de bota de Reddin, que a arranca do chão e esmaga as flores. Casada com Edward, Hazel vive sua noite de núpcias, portanto sua defloração, com Reddin. Ela não é mais moça, sem dúvida, mas tornou-se uma mulher adúltera.

Em outros casos, o status das personagens femininas é novamente problemático: o das religiosas as forçou a renunciar à sua feminilidade primeira. Sendo religiosa, não se é mais mulher. Ora, o filme encena o sofrimento nascido deste dilaceramento identitário – mantidas as devidas proporções, Vicky em *Os sapatinhos vermelhos* é confrontada ao mesmo interdito, na medida em que a dança foi definida por Lermontov como “uma religião”. É por ser tabu que o desejo ao qual elas tentam resistir de forma vã constitui uma tal provação. A fé, que não é o tema do filme, só importa, enfim, na medida em que supõe e exige a recusa consentida da feminilidade. O que interessa aos *archers* na religiosa é a mulher que resiste ou o corpo em revolta. Ora, através do retrato duplo de Clodagh e de Ruth, *Narciso negro* expõe a crueldade de um estado no qual a religiosa se vê colocada em um ambiente que a lembra permanentemente que ela é ou foi mulher, quando é pressionada a renovar o esquecimento.

O confronto entre Clodagh e Ruth e sua posição frente a frente no momento da sequência noturna na qual a segunda, sob o olhar fascinado da primeira, passa batom em seus lábios, sugere uma simetria invertida entre as duas personagens. Ruth expressa o que Clodagh reprime, a saber, a assunção de sua feminilidade e de seu desejo. Ela é aquela por quem a loucura dos sentidos, portanto a dissidência, se propaga na comunidade. Ademais, se sua violência crescente assusta tanto as outras religiosas, e, em primeiro lugar, Clodagh, é porque ela é proporcional à violência do desejo. Uma e outra se confundem. Ainda religiosa, Ruth já se comporta como uma mulher. Uma sequência sinaliza brutalmente a conversão paradoxal de Ruth em mulher, bem antes dela abandonar o

véu. Quando Dean encontra-se no escritório de Clodagh, ela surge sem aviso prévio e, num estado de agitação extrema, reconstitui a experiência da qual foi tanto testemunha quanto protagonista. Ela viu a hemorragia de um nativo e, na urgência, conseguiu contê-la. Mas esta contenção do sangue derramado marcou simultaneamente a liberação de suas próprias emoções. Sob efeito de um perigo fascinante, aterrorizante e, no entanto, inebriante – o sangue –, tudo faz pensar que a resistência finalmente cedeu. A expressão de Ruth traduz efetivamente uma aflição exaltada. Desde então, ela é mais mulher que religiosa. Seu uniforme branco salpicado de sangue marca a sexualização da personagem; na mesma imagem, o sangue menstrual e a perda simbólica da virgindade são postos à vista, como o serão mais tarde com o vestido vermelho pelo qual ela substituirá o uniforme e afirmará sua singularidade. O choque visual, perceptível no olhar de Clodagh (cujo estupor é sublinhado por uma magnífica sobreposição), se mede pelo parâmetro da transgressão que ele anuncia.

Desejo e perigo, emoções somáticas e projeção psíquica

Conjugado no feminino, o desejo em *Coração indômito*, *Narciso negro*, *Sei onde fica o paraíso* e, em menor medida, *Os sapatinhos vermelhos*, torna-se tabu; mas, por remover o tabu, a assunção do desejo expõe à aniquilação e à morte. O desejo também é assinalado pelo sentimento de perigo que ele erige. Se o afável Torquil representa para Joan uma ameaça da qual ela se empenha sistematicamente em se esquivar (*Sei onde fica o paraíso*), é porque, prometida a outro, sua atração amorosa ameaça anular seu compromisso. Mas a fuga desemboca no paradoxo de uma travessia do mar na qual o perigo torna-se desta vez bastante real e expõe

os protagonistas à morte. O episódio do turbilhão de Corrywreckan dita a equivalência entre a potência do abismo líquido e aquela dos sentimentos. Em *Narciso negro*, igualmente, o homem, apenas por sua presença, ameaça a integridade da ordem religiosa fundada sobre “o esquecimento” pelas religiosas de sua feminilidade original. Mas é em *Coração indômito* que o elo estreito entre desejo e perigo toma a forma mais sistemática. Da mesma forma que o filme literalmente encena a identificação de Hazel a Foxy, sua raposa, Reddin incarna o “caçador negro”, cujo grimoário herdado de sua mãe pela jovem mulher provoca o terror. O filme, efetivamente, se aparenta a uma emboscada da qual Hazel será a presa. Na última sequência do filme, uma montagem alternada dos caçadores a cavalo e seus cães de caça, de um lado, e, de outro, Hazel, vulnerável, segurando sua raposa entre os braços, sugere uma luta desigual e intensifica o sentimento de urgência da fuga. Hazel, com sua queda, priva seus perseguidores do assassinio. Ela desaparece literalmente do campo de visão. Apenas o ruído dos cascalhos levados com ela e o grito do pastor em lágrimas assinalam sua queda, assim como os planos em *contre-plongée* dos cachorros à beira do abismo escancarado. A morte aqui é a sanção – no sentido neutro – de uma impossibilidade para a personagem feminina de encontrar seu lugar, uma vez caída de seu universo original (a natureza), mergulhada em uma comunidade religiosa repressiva (o casamento) e violentada por uma sexualidade ilegítima (o adultério). Ela lhe aparece como uma trágica escapatória.

Por outro lado, o corpo é apenas excepcionalmente um objeto erótico em si; é sobretudo o corpo na medida em que é atravessado pela emoção erótica e, mais largamente, pelo desejo que a imagem powelliana dá a ver.

Desta forma, os filmes revelam uma relação problemática com o corpo feminino. Objeto de influência (*Os sapatinhos vermelhos*), de concupiscência (*Coração indômito*), impedido (*Narciso negro*), ou forçado (*Coração indômito*), o corpo da mulher não lhe pertence, assim como ela não tem direito a um desejo próprio, necessariamente ilegítimo. Sob a influência do desejo, o corpo está em movimento; ele atravessa o espaço, o campo filmado, nunca permanece estático, em todo caso. Mas o movimento do corpo, no contexto de um desejo reprimido – pelo mundo exterior ou pelo próprio sujeito –, não visa atingir o objeto do desejo. Ao contrário, ele incita a desviar sua rota, a escapar dele. A exemplo das evasões e das escapadas de Joan (*Sei onde fica o paraíso*), ou da corrida de Hazel (*Coração indômito*). Apenas Ruth se cala no objetivo único, monomaniaco, de encontrar o objeto de desejo por uma união ilusória (*Narciso negro*); no lugar desta, ela sofre a experiência da dissolução, no desvanecimento fora do campo e na desaparecimento repentina da imagem, num *fade* para o vermelho.

Definitivamente, o corpo da mulher powelliana, por ser atravessado de um desejo impossível, sofre os tormentos da inutilidade ou, se escolhe a rebelião, da ilegitimidade. Que a heroína seja vista com compaixão ou sadismo (ou até os dois ao mesmo tempo) é a estranheza da mulher – e deste desejo próprio ao qual ela não tem direito – que está em jogo e no coração dos filmes. Powell e Pressburger integram o mistério do desejo feminino em sua *mise en scène*. Esta dimensão está contida no sentimento do fantástico que impregna *Coração indômito*, *Narciso negro*, ou até *Sei onde fica o paraíso* e *Os sapatinhos vermelhos*. Pois, sem circunscrevê-lo, a qualidade fantástica da imagem em Powell e Pressburger

baseia-se neste mistério que Jacques Tourneur também explorou, em *Sangue de pantera* (*Cat people*, 1942) ou *A morta viva* (*I walked with a zombie*, 1943), por exemplo. O comentário de Scorsese sobre os filmes de Tourneur lança luz sobre o cinema dos *archers*: “[Seus filmes] subvertiam um princípio de base da ficção clássica, a ideia de que as pessoas são donas de si próprias. Os personagens de Tourneur eram movidos por forças que eles não compreendiam. Sua maldição não era o destino, no sentido grego do termo: não era uma força exterior; ela vivia no interior de sua psique”⁸.

Powell e Pressburger interrogam o desejo feminino e constatarem de forma quase sistemática o fracasso deste, um fracasso ao qual a morte oferece uma pausa devastadora.

“No fim, ela morre...”: a violência de um possível impensável

Os filmes realizados por Powell e Pressburger entre 1945 e 1950 são marcados pela impressão da morte. Em três deles, ela representa uma ameaça à qual apenas se escapa *in extremis*: *Sei onde fica o paraíso* (Joan e Torquil), *Neste mundo e no outro* (Peter), *De volta ao pequeno apartamento* (Sammy). Mais notadamente, os três outros filmes terminam com a morte da personagem feminina principal: *Narciso negro* (Ruth), *Os sapatinhos vermelhos* (Vicky) e *Coração indómito* (Hazel). Ora, nestas três obras, a morte foi antecipada; mais ainda: anunciada desde o início, ela é em seguida confirmada por uma rede de indícios convergentes. Mas um paradoxo é apresentado: quando a morte é formulada, portanto enuncia-

da como possível, ela permanece, no entanto, da ordem do impensável para o espectador. Ela é então impensada e sua efetuação final produz um efeito brutal, chocante. Embora o espectador tenha sido prevenido desde o início do filme, ele não deixa de ocultar aquilo que ele, contudo, *já* sabe. Também, como conclusão da diegese, a morte opera pelo desaparecimento, sob o modo do eclipse.

Por outro lado, os três filmes são ornamentados de indícios múltiplos anunciadores de morte. Um detalhe da imagem, um gesto ou uma palavra valem como tantos signos sinistros. Lembremos que Lermontov, em sua narração do conto de Andersen, “The Red Shoes”, diz esta frase estranha: “o tempo passa, o amor passa, *a vida passa*”, e responde à questão de Julian com esta conclusão isolada: “No final, ela morre...”. Ora, o conto, cujo personagem morre ao final, transborda justamente o quadro da cena e se espalha no curso da diegese, a vida de Victoria Page, intérprete do balé. Em *Narciso negro*, a morte está de alguma forma encarnada no próprio personagem que será por ela atingido ao final, a irmã Ruth. A religiosa, elemento dissidente da comunidade, é, por sua rivalidade amorosa exacerbada e suas pulsões reveladas, portadora de morte. Ela anuncia a desordem, o surgimento da violência, o trasbordamento, no seio da ordem, de um princípio destruidor. Ora, sua morte final é também o elemento necessário para um retorno à ordem. Mas *Coração indómito* (cujo título original já anunciava o retorno à terra) é aquele dentre os três filmes no qual a suspensão e a impregnação, por assim dizer, da morte no ambiente da personagem são as mais sistemáticas. A recorrência das sepulturas e a profissão do pai de Hazel, harpista, apicultor, mas também fabricante de caixões e de coroas mortuárias, in-

dicam igualmente uma proximidade da morte. Ademais, as iluminações crepusculares, os céus vermelhos e alaranjados estriados de nuvens, as sombrias árvores retorcidas e o vento que esculpe formas assustadoras nas concreções minerais formam um quadro romântico de uma paisagem na qual o esplendor é proporcional à desgraça emanada.

Do ponto de vista da *mise en scène*, a morte é sempre uma queda para fora do campo, um desaparecimento, uma ausência súbita do quadro. O personagem que era o objeto privilegiado do olhar desaparece subitamente. Powell filma a morte não apenas por elipses, mas pelo eclipse do corpo. Vicky salta do parapeito sob um trem em movimento (*Os sapatinhos vermelhos*), Ruth, que tentava empurrar Clodagh, perde o equilíbrio e cai no vazio ao pé de Mopu (*Narciso negro*), Hazel, com sua raposa nos braços, é engolida no abismo profundo de um poço de mina (*Coração indômito*). Todas se chocam com uma impossibilidade, aquela de encontrar um lugar para ser.

A morte da personagem feminina, obscuro sujeito do desejo, coincide com a privação, para o espectador, do objeto privilegiado do seu olhar. Ele é reconduzido a suas emoções contraditórias. Sujeito de uma identificação paradoxal com a personagem feminina sobre a qual ele concentrou seu olhar *voyeur*, ao mesmo tempo em que sofria com ela, o espectador sente esta morte final, ainda que anunciada, como um acontecimento devastador. Este desaparecimento brutal, irremediável, da tela impõe uma ausência para a qual a presença da personagem a cada sequência não havia preparado, e o torna mais cruel.

No período 1945-1950, a feminilidade eminentemente problemática das personagens se cristaliza em uma dificuldade de mudar de estado que, radicalizada pela morte em três dos filmes, marca a especificidade do melodrama powelliano, que substitui o “destino” pela projeção de uma psique dolorosa na qual o desejo é sinônimo de perigo. Sujeito desejanste, a mulher luta, no entanto, em vão, para exercer um desejo impossível, motor da ficção cujo impasse é resolvido apenas pela morte, que é também o cessar das imagens. Sem lugar onde ser, a mulher desaparece com as últimas imagens.



Michael Powell ou o outro lado da história ¹

Yann Tobin²

Quando Billy Wilder, vinte e cinco anos após ter fugido do nazismo, assistiu a uma projeção da adaptação de George Stevens para *O diário de Anne Frank* (*The diary of Anne Frank*, 1959), ele disse essa frase famosa: “Não é mal, mas seria bom conhecer o outro lado da história”. Uma das características de Michael Powell foi precisamente a de nunca negligenciar, qualquer que fosse o tema de seus filmes, o “outro lado da história”. Isso lhe permitiu não apenas assumir suas contradições, como também cultivá-las. Desta maneira, sua colaboração com o exilado húngaro Emeric (nascido Imre) Pressburger foi providencial. Ela serviu como um agente revelador de sua arte: a Europa Central como motor das contradições do anglicismo. Pressburger chega à carreira de Powell no momento mais propício, como roteirista de *O espião de preto* (*The spy in black*, 1939), produzido por seu compatriota Alexander Korda. Powell, após um longo aprendizado concluído com o “semi-documentário” *The edge of the world*, o maravilhoso *O ladrão de Bagdá* (*The*

¹ Tradução do francês por Juliano Tosi, texto originalmente publicado na revista *Positif* n.532, junho de 2005

² Yann Tobin é crítico de cinema e colaborador da revista *Positif*.

thief of Bagdad, 1940) e o marcante *Paralelo 49* (*49th Parallel*, 1941), funda com Pressburger a companhia independente *The Archers*. Esta se manterá como um símbolo do espírito franco-atirador da produção inglesa, aqui compreendido em oposição a figurões como Korda, Rank, Goldwyn ou Selznick, e produzirá um punhado de dramas excepcionais, (anti)patrióticos ou romanescos, por vezes incompreendidos no seu lançamento: *Coronel Blimp*, *Um conto de Canterbury*, *Sei onde fica o paraíso*, *Neste mundo e no outro*, *Narciso negro*, *Os sapatinhos vermelhos*, *De volta ao pequeno apartamento*, *Coração indômito*, *Contos de Hoffman*. Até que, em 1957, após alguns fracassos de crítica e de público, os dois cúmplices se separam amigavelmente. Resta a Powell produzir e dirigir seu filme maldito, *A tortura do medo* (*Peeping Tom*, 1960), não o derradeiro filme, mas seu último grande êxito. Esta obra tornou-se, com o tempo, objeto de um culto cinematográfico tal que, sem ele, os nomes de Powell e de Pressburger certamente jamais teriam aparecido separados nos dicionários, homenagens e retrospectivas diversas. Mas o personagem de Karl Heinz Boehm em *A Tortura do Medo* é apenas o último avatar de uma longa série de protagonistas com sotaque germânico e uma hiper-sensibilidade satisfeita em sua (auto)destruição que brilham na filmografia de Powell, do Conrad Veidt de *O espião de preto* até o Peter Finch de *A batalha do Rio da Prata* (*The battle of the River Plate*, 1956), passando por Eric Portman (*Paralelo 49*) e Anton Walbrook (*Coronel Blimp*, 1943; *Os sapatinhos vermelhos*, 1948).

Michael Powell é originário de Kent, na Inglaterra, onde seu pai possuía campos de lúpulo antes de decidir mudar de ares e adquirir um hotel de luxo na Côte d'Azur. É através dele que Powell irá conhecer os diretores

Harry Lachman e, em seguida, Rex Ingram, de *Os quatro cavaleiros do apocalipse* (*The four horsemen of the apocalypse*, 1921), com Valentino, que então filmava nos *Studios de la Victorine*, em Nice. Ao abandonar o emprego num banco, Powell se lança, portanto, ao cinema em 1926, primeiro na França e em seguida na Inglaterra (a partir de 1928); do tipo intrometido, ele é ator, assistente, diretor de segunda unidade, conselheiro de roteiro e fotógrafo de cena – inclusive para Alfred Hitchcock. É em 1931 que ele emplaca sua carreira de diretor, com 23 filmes de baixo orçamento em seis anos de *quota quickies*, as produções filmadas a toque de caixa visando às salas inglesas, que a legislação obriga a exibir como forma de enfrentar a hegemonia americana. Essas comédias, policiais ou melodramas que raramente ultrapassam 75 minutos, permitem a Powell conduzir uma narrativa, dirigir atores, compensar a ausência de meios com uma iluminação ou composição inventivas, e de ser bem notado pela imprensa e pelos colegas de profissão. Em 1936, ele convence um de seus produtores, Joe Rock, a financiar *The edge of the world*, e sua carreira está lançada. Neste filme, o “outro” cujo ponto de vista ele adota é a natureza selvagem e cruel da ilha de Foula, no arquipélago de Hebrides, na costa da Escócia; essa natureza é filmada de maneira pseudo-documentária, mas estilizada por enquadramentos inesperados e um preto e branco contrastado. Nos filmes de Powell, o cenário com frequência toma posse da capacidade mental dos personagens; a natureza estende sua majestade, bem como suas ameaças, e os exteriores reais – também muito presentes nas paisagens canadenses de *Paralelo 49*, no campo de *Um conto de Canterbury* (1944) ou de *Sei onde fica o paraíso* (1945) e na praia deserta de *Neste mundo e no outro* – se fazem “contaminar” pouco a pouco pelo artifício das espetaculares reconstituições em es-

túdio, culminando com o suntuoso Nepal de *Narciso negro* (1947). De *Os sapatinhos vermelhos* (1948) em diante, quando o diretor de arte Alfred Junge cede lugar a seu colega Hein Heckroth, o expressionismo segundo Powell se desenvolve de maneira ainda mais radiante: o cenário torna-se nem mais nem menos do que o reflexo da histeria e das obsessões humanas. A partir das alucinações coreográficas de Vicki (*Os sapatinhos vermelhos*) e das lunetas mágicas de Hoffman, é preciso render-se à evidência: o “outro” mais perigoso está no interior de si, como o provará definitivamente *A tortura do medo*, com seu herói a um só tempo psicopata, assassino e... cineasta. O espectador, por sua vez, tem tudo a ganhar com este cinema tornado onírico: a loucura suicida no universo de Powell passa por um prazer dos sentidos, um culto da beleza, um erotismo extravagante (e isto até o seu último longa-metragem, *A idade da reflexão* (*Age of consent*, 1969), onde o corpo nu de Helen Mirren, sercia ao avesso, inspira o pintor James Mason) que fornecem às pulsões dos personagens sua força visual e sonora (daí a importância da música, mesmo em um filme “não-musical” como *Paralelo 49*, onde o compositor Ralph Vaughan Williams é creditado antes do título do filme, junto aos atores principais). Assim, o realismo segundo Powell se afirma do tipo *subjetivo ou nada*, e se encarna em uma profissão de fé repetida com frequência: “Eu detesto o naturalismo”. É uma história deliciosa, de que este anti-naturalismo, com seu sentido de excesso e seu pendor para a mais louca virtuosidade, tenha custado-lhe reprovações (principalmente por parte da crítica) contra uma vulgaridade afetada e afronta aos costumes, ao decoro e ao “bom-gosto” inglês, enquanto que Powell, no conteúdo mesmo de seus filmes, prega com frequência valores que se afirmam como britânicos: idealismo, lealdade, altruísmo, como tam-

bém senso prático, o saber viver, auto-ironia e... *fair-play*³. É, aliás, este mesmo *fair-play* que o leva a explorar incansavelmente o “outro lado da história”, e que faz de seus filmes tão apaixonantes de decifrar, sob o plano ideológico ou estético, em suas contradições e sua complexidade.

Há um lado concreto, e mesmo “pés no chão”, nos devaneios de Powell; o espetáculo pode se nutrir com gosto de pesquisas formais vanguardistas, mas ele não deixa de guardar seu humor cético e sua sabedoria popular. Um de seus mais brilhantes exegetas, Raymond Durgnat, o resumiu muito bem ao remarcar que, na fábula metafísica *Neste mundo e no outro*, “se a chegada do mensageiro celeste é precedida pelo aroma de cebolas fritas, é porque para introduzir-se no concreto, o absoluto deve pôr-se na mesma escala. [...] De [*O Ano Passado em*] *Marienbad*, Powell diria talvez que falta-lhe o aroma de cebolas fritas”⁴.



3 Ao contrário de seus pares Hitchcock, Reed, Lean e Olivier, Powell nunca recebeu um título de nobreza; é permitido não lamentar o fato. (Nota do tradutor: o autor refere-se ao título de Sir, concedido pela família real inglesa, a homens de “prestígio”).

4 *Positif* número 239, fevereiro de 1981. Texto revisto e corrigido por Roland Cosandeyc, *Rétrospective Powell & Pressburger*, Festival Internacional do Filme de Locarno, 1982.

Mais que propaganda: em tempos de guerra

Andrew Moor¹

A indústria do cinema britânico estava em alta nos anos 1940. Seus maiores produtores, Alexander Korda e J. Arthur Rank, tinham então desenvolvido grandes produtoras. Havia uma crescente noção (senão um consenso) do que poderia ou deveria ser um “filme britânico”, e o começo da guerra com a Alemanha em setembro de 1939 deu à indústria um propósito e uma “grande história para contar”. Michael Powell e Emeric Pressburger foram personagens importantes nessa indústria. Primeiramente, eles foram contratados por Korda para fazer *O espião de preto* (1939) e *Nas sombras da noite* (1940), ambos estrelados pelo alemão Conrad Veidt. São *thrillers* de espionagem hitchcockianos, que também funcionavam como propaganda. *Nas sombras da noite*, em particular, é atmosféricamente situado em uma Londres sob blecaute no começo da guerra, e capta maravilhosamente a desorientação das ruas escurecidas. Em certo sentido, então, Powell (o inglês cavalheiro e cosmopoli-

¹ Andrew Moor é autor de *Powell and Pressburger: A Cinema of Magic Spaces* (London, I.B. Tauris, 2005) e co-editor, com Ian Christie, de *The Cinema of Michael Powell: International Perspectives on an English Film-maker* (London, BFI, 2005). É professor de História do Cinema na Manchester Metropolitan University, Inglaterra.

ta com uma imaginação genuinamente internacional) e Pressburger (o emigrante da Europa central recém-chegado na Inglaterra) forjaram essa parceria fazendo filmes que falavam sobre nacionalidade, tema dominante durante a guerra. Ainda que nenhum deles fosse inteiramente “contido” pela função de propaganda de seus trabalhos em conjunto, e ainda que celebrassem vários aspectos do anglicismo, eram também questionadores, e suas imaginações provavelmente os levariam para outros lugares.

Seguiu-se um outro par de filmes relacionados entre si, cada qual elaborando o tema de fronteira que os dois filmes de espionagem haviam introduzido. *Paralelo 49* (1941) traça a jornada da tripulação de um submarino alemão emboscado no Canadá, e foi realizado por encomenda do Ministério da Informação (em parte de fundos governamentais). Seu propósito era conquistar a opinião pública americana para a guerra contra o nazismo, e tirar os EUA de sua neutralidade. No ano seguinte, Powell e Pressburger lançaram *E um dos nossos aviões não regressou* (1942). Aqui, a tripulação de um bombardeiro abatido na Holanda sob ocupação alemã recebe ajuda da resistência holandesa para voltar à Inglaterra. Esses filmes têm credenciais impecáveis: as mensagens são claras, as narrativas são episódicas, lineares e relativamente simples, e o estilo é mais ou menos convencional.

Por “convencional”, quero dizer que esses filmes no geral exibem características de um “discreto realismo”. Embora haja muitas exceções, é mais ou menos correto dizer que nos anos 1940 considerava-se que o cinema britânico deveria ter um estilo discreto, observacional. O esca-

pismo e o “ouropel” de Hollywood não serviam ao cinema britânico; no lugar, um estilo sóbrio influenciado pelo documentário. Também pode ser dito que esse estilo de cinema se harmonizava com algumas das ideias patrióticas que prevaleciam à época, e apresentava uma imagem da nação (e seu grande Império) unida na luta contra o fascismo, firme, estoica, nada sentimental, e deixando de lado diferenças de classe, gênero ou região. “Nós” estávamos todos juntos, era uma “Guerra do Povo”.

A situação real era mais complexa. Os filmes de Powell e Pressburger, entre outros, raramente podem ser considerados documentais ou realistas propriamente ditos, e uma das coisas mais fascinantes a respeito do cinema britânico desse período é a maneira como foi produzida uma “suave propaganda” para entoar as virtudes dos lares britânicos, suas paisagens, tradições e seu povo, mesmo que as pessoas que fizessem esses filmes fossem imigrantes da Europa Continental, que (como Pressburger) poderiam ter sido considerados “estrangeiros inimigos”.

Essas antigas colaborações produziram belos longas, mas que estão confinados pelo gênero, e limitados – de certo modo – por sua imediata função como propaganda. Os mais estranhos e fascinantes são, de longe, *Coronel Blimp* (1943) e *Um conto de Canterbury* (1944), os dois primeiros filmes que Powell e Pressburger escreveram, produziram e dirigiram para J. Arthur Rank. No conteúdo, esses filmes compartilham temas com o trabalho mais genérico de guerra. Questões geográficas são enfatizadas: noções de pátria, simplicidade, migração e exploração são dramatizadas, e embrulhadas com essas ideias vêm noções emocionalmente carregadas de permanência, transição e nostalgia. As viagens

que vemos representadas têm um propósito. São peregrinações. De todo modo, muitas histórias de Emeric Pressburger são contos de viagens; além disso, elas parecem ansiar pelo enraizamento, por uma sensação de pertencimento – pertencimento a uma casa, ou a uma paisagem particular, enriquecida espiritualmente.

São temas comuns para tempos de guerra, e eu argumentaria que *Blimp* e *Um conto de Canterbury* contêm muito do que combina com os valores da “Guerra do Povo”. Por exemplo, *Blimp* é sobre *como* o fascismo deve ser combatido. Mostra que tradições antiquadas precisam ser “dispensadas”. Saúda a moderna Grã-Bretanha. Seus personagens sobreviventes saúdam literalmente as tropas marchando para fora do quadro no último plano, e esses gestos de respeito são direcionados para a câmera, honrando o público da época sentado no cinema. Trata-se de uma exploração madura e sofisticada do caráter britânico, imaginado pelas tradições e pela história, 40 anos de tal história sendo apresentados a nós em *flashback*. Essa exploração pode muito bem focar-se numa elite saudável, mas esforça-se para superar uma noção de classe do anglicismo e sua sequência mais dinâmica e excitante é uma perseguição de carros na Londres de 1942 com “Commando Patrol”, um americano, ao fundo. É realmente um filme sobre a política nos anos 1940; não poderia ser mais moderno.

Onde *Blimp* foi considerado uma reflexão sobre como se lutar uma guerra, *Um conto de Caterbury* pega um tema pastoral – renovação espiritual num cenário bucólico – para examinar por que os aliados estão guerreando. Chillingbourne, a aldeia ficcional do filme, situada na região de

Kent, no sudeste da Inglaterra, representa os valores antigos da nação como um todo, e representações do campo como esta eram comuns na cultura britânica em tempos de guerra. O filme trabalha diretamente por meio de tensões da época sobre o grande número de soldados americanos instalados na Inglaterra e sobre os costumes das chamadas “mulheres mobilizadas” recrutadas dentro do esforço de guerra, tais como Alison Smith, a personagem principal interpretada por Sheila Sim, que havia sido convocada para o “Land Army”². Superando o sexismo que ela encontra na aldeia de Chillingbourne, e tentando se sentir em casa ali, tendo deixado a metropolitana Londres para trás, Alison, em sua jornada, dramatiza uma imagem convencional de uma nação não dividida por região ou sexo. *Um conto de Canterbury*, no início, parece carecer de *Blimp* algo da vivacidade cinemática de , como se tivesse sido seduzido pela ociosidade da quente província de Kent em agosto; observa tudo muito amavelmente (muitos planos lentamente se dissolvem dando lugar a outros – mesmo a montagem foi embalada por um calmo entorpecimento). Note, contudo, que as coisas são mais dinâmicas assim que chegamos à “cidade da catedral”, Canterbury: a esquadra de Peter Gibb desfila pelas ruas antes de ir para a batalha, e o hino marcial “Onard Christian Soldiers” ressoa dos órgãos da catedral enquanto os créditos finais começam a subir.

Até aqui tudo bem, mas ao enfatizar tais características convencionais, acabei dramaticamente ignorando tudo que é estranho ou cativante a respeito desses dois filmes. Estilisticamente eles transcendem seu propósito de propaganda, e deve-se admitir que muitos consideraram esses filmes confusos à época de seus lançamentos. A escala épica de *Blimp*, seu

² Organização criada durante as duas grandes guerras com mulheres substituindo os homens, que haviam sido recrutados no trabalho agrícola. (N.T.)

notável uso do negativo em Technicolor (difícil de se adquirir à época) e sua estrutura em *flashbacks* (afortunadamente restaurado agora, após décadas de existência em uma versão bem mais curta) o definiram como um estranho produto dos anos de guerra, e sua notória reputação sobrevive como o filme que o primeiro ministro Winston Churchill tentou proibir. Por meio da figura central de Clive Candy (Roger Livesey), o filme representa a imbecilidade da classe dos oficiais; remete a Coronel Blimp, a famosa e longeva caricatura da teimosa e fogosa estupidez, de autoria do cartunista David Low, e (como se já não fosse suficientemente controverso) entrega algumas de suas falas mais eloquentemente inteligentes ao grande amigo de Clive, o soldado alemão Theo Kretschmar-Schuldorff, interpretado pelo ator austríaco Anton Walbrook. Voltamos a 1902 para ver Clive como um jovem oficial dinâmico e independente, mas vemos que ele vai perdendo conexão com a realidade conforme envelhece e vai se tornando antiquado, apegando-se a suas confusas ideias de uma conduta de cavalheiro. Essas ideias podem até ser esquisitas, mas com o totalitarismo nazista olhando com fúria para a Grã-Bretanha da França ocupada, são potencialmente fatais.

O Ministério de Informação era o departamento governamental com certo controle sobre a indústria cinematográfica e exercitava esse controle de forma informal, vetando roteiros, mas principalmente mantendo um diálogo aproveitável com os produtores, e havia um grande entendimento sobre os temas e ideias que ganhariam aprovação oficial. *Blimp* certamente despertou a raiva do primeiro ministro (e é espantoso notar que apesar do esforço de guerra ele tenha encontrado tempo para notar isto), mas não era função do Ministério proibir o filme. O fato é que

Blimp foi terminado, lançado e (após algum atraso) permanece como evidência de um democrático livre discurso, e supostamente a guerra estava sendo travada por essa liberdade.

Se não posso fazer justiça à amplitude e à riqueza de nesta breve introdução, posso destacar alguns aspectos que me parecem impressionantes. Primeiramente, há seu senso de aptidão visual. *Blimp* revela Powell e Pressburger na direção de uma nova maneira de olhar e mostrar — uma estética visual completamente nova. Veja a celebrada sequência de montagem dos troféus de caça filmada por Jack Cardiff, que marca os anos em que Clive Candy passou matando animais porque não tinha a guerra nem uma esposa para ocupar seu tempo. Não é só que essa sequência desafia o realismo britânico dos anos 1940 (o que seria já historicamente interessante). É o tipo de exposição visual vibrante que podemos associar a diretores como Ken Russell ou Richard Lester, mas estes filmaram durante os anos 1960, quando uma atitude mais liberal e antissistema estava na moda. Em 1942, Powell e Pressburger estavam claramente procurando uma linguagem cinematográfica que fosse modernista sem ser de vanguarda.

Além disso há a escalação de Deborah Kerr em três papéis, e talvez seja muito fácil esquecer quão insólito e novo era esse tipo de procedimento. Ela interpreta Edith, a eloquente professora que se casa com Theo; em um amável interlúdio, interpreta Barbara, a outrora enfermeira com a qual Clive se casa; e também interpreta Angela, que trabalha como motorista para um envelhecido Clive durante a Segunda Guerra Mundial. Ela obviamente representa o ideal de Clive, e a complexidade emocional

explorada aqui demonstra o quanto *Blimp* ultrapassa seu objetivo de comédia satírica. Quando os dois velhos amigos se reúnem como viúvos, Clive diz para Theo que ele sempre amou Edith, e que sua própria esposa Barbara se parecia muito com ela. A esta tocante confissão, Theo simplesmente responde que ele “nunca havia pensado que um inglês pudesse ser tão romântico”. Naquela noite, Angela (que prefere seu apelido menos angelical, Johnny) leva Theo de volta, através do blecaute, a seu alojamento, e seu rosto é brevemente iluminado para que ele a veja. Theo entende a fixação de Clive – pode ser tola, mórbida, nostálgica, sentimental ou genuinamente romântica, e todas essas possibilidades parecem dançar gentilmente no rosto de Anton Walbrook. O que ele também vê, claro, é a reencarnação de sua própria esposa morta, Edith, cujas memórias da Inglaterra que ela deixou para trás há muito tempo fizeram com que Theo buscasse refúgio em Londres. No meio do vaivém de *Blimp*, a presença quase estática de Walbrook nessas sequências dá uma gravidade a Theo e forma um núcleo emocional para o filme. Vemos isso também quando Theo pede asilo no tribunal em 1939. É uma cena muito atípica para Powell e Pressburger: lenta, rigorosa, calma, desenrolando-se suavemente conforme Theo conta a verdade sobre o que a Inglaterra significa para ele.

Talvez faça sentido que *Um conto de Canterbury* nos obrigue a deixar de lado um enredo francamente perverso: um deformado “Homem-cola” está aterrorizando uma aldeia, atacando garotas que saem à noite, despejando cola em seus cabelos para fazer com que elas parem de se atirar sem prudência aos soldados. Três jovens peregrinos (Alison, Peter e um soldado americano chamado Bob) passam um fim de semana na aldeia

e acabam conhecendo o magistrado local, Colpeper, quando tentam solucionar o mistério do “Homem-cola”. Enquanto eles prosseguem a investigação, o espírito do local acaba influenciando-os e os deixa efetivamente fascinados – embora o ponto chave de virada na narrativa ocorra quando os três assistem a uma palestra sobre a história local que Mr. Colpeper dá a seus grupos. Colpeper expõe conexões entre o público cotidiano da aldeia e os personagens do poema *Os contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, escrito no século 14. Suas palavras enfeitiçam (a performance de Eric Portman é por si só hipnotizante), e conforme ele descreve os peregrinos de Chaucer imaginamos que os vemos e . E assim acontece com Alison, logo depois, quando sobe uma colina para a velha Estrada dos Peregrinos, e pensa ter ouvido os fantasmas tocando música e rindo. O filme acredita genuinamente nessa visão interior, e depois, quando chegamos a Canterbury, milagres autênticos parecem ocorrer (e é possível que o próprio Mr. Colpeper seja o responsável por eles).

Entramos, talvez, em um mundo de fantasia, um mundo aparentemente bem distante das realidades violentas da guerra? Bem, em 1942 Powell escreveu que “nenhum artista acredita em escapismo – e pensamos secretamente que nenhum espectador acredita... Eles pagarão para ver a verdade, por outras razões que sua exposição. As verdades nesses dois filmes não são as mais fáceis de se ouvir: setores do exército britânico estão desesperadamente fora de seus domínios e precisam ser abalados para fora de seus encantos do “velho-mundo”; e a franca agressão do combate é camuflada pelas boas maneiras e pelas condutas de cavalheirismo (assim como a cicatriz no rosto de Clive está escondida por trás de seu bigode). Por mais sedutora que seja a imagem comunal, pastoral

do inglesismo antiquado, há algo aí aterrorizantemente velado. Clive aprende a lição: ele é forçado a reconhecer, entender e respeitar os valores modernos. O sexismo de Colpeper é também desfeito por Alison: os valores modernos que ela apresenta o desarmam completamente. Em suas últimas sequências, então, ambos os filmes se alinham e se reconciliam com a “grande história” dos britânicos em guerra, mas permanecem ambíguos, com mensagens complexas, e o fato de que Powell e Pressburger nos mostram essas coisas bem no meio da “guerra total” é ainda mais espantoso.



O espírito do lugar: Powell e Pressburger longe de casa¹

Ian Christie²

O voo para a Argentina foi uma dessas tarefas de resistência, do norte do hemisfério norte para o sul do hemisfério sul, pegando contingentes de convidados no caminho... tempo de viagem de vinte e nove horas.

(Michael Powell in *Million-Dollar Movie*)

Os dois volumes de memórias de Michael Powell, *A Life in Movies* e *Million-Dollar Movie*, são pontuados por descrições vívidas de viagens de longa distância. Estas vão desde suas primeiras experiências percorrendo toda a extensão da França de carro com o pai nos anos 1920, às tempestuosas viagens necessárias a *The edge of the world*, em 1936, passando pelas ameaçadoras travessias transatlânticas na época da guerra, até as extenuosas, e frequentemente infrutíferas, jornadas em busca de financiamento que marcaram os anos 50 e 60. Mais tarde, haveria os convites para festivais grandes e pequenos, no momento em que o cânone Powell-Pressburger foi redescoberto na década de 80.

¹ Traduzido do inglês por Tatiana Monassa

² Ian Christie é professor do Departamento de História da Arte e Cinema da Escola de Artes da Universidade de Londres. Dentre os livros que publicou sobre a obra de Michael Powell e Emeric Pressburger está *Arrows of desire: the films of Michael Powell e Emeric Pressburger*. Londres, Inglaterra. 2ª edição: Faber, 1994.

Todos estes relatos irradiam o deleite de Powell com viagens. Pouco admira que ele conhecesse e admirasse o decano dos escritores de viagem ingleses, Patrick Leigh Fermor, cujas explorações da época da guerra são celebradas naquele que seria o último filme dos *archers* em conjunto, *Perigo nas sombras* (*Ill met by moonlight*, 1957) – passado na Creta ocupada pelos alemães. Powell esperava poder filmá-lo no próprio lugar, mas foi forçado a contentar-se com o sul da França – um eco irônico com o compromisso geográfico imposto a ele vinte anos antes, quando *The edge of the world* teve de ser realizado na ainda mais remota ilha escocesa de Foula, ao invés de St. Kilda, que o havia inspirado. A realocação forçada determinou, então, a construção do filme, ao situá-lo numa comunidade ainda presa à vida típica de uma ilha. Mas *Perigo nas sombras* revelou-se condenado, e sua fraqueza levou Powell a desfazer a parceria com Pressburger.

Os lugares – e as viagens envolvidas para atingir estes lugares – eram de enorme importância para Powell. A excitação de longas e árduas jornadas por ar, mar, trilho ou automóvel pulsa em suas memórias, como um contraponto à excitação de comandar um set de filmagem. E eram lugares que inspiravam sua imaginação: lugares que ele aprendia lendo suas respectivas histórias ou literaturas, estudando mapas e andando na paisagem. A jornada à Argentina em 1955 foi originada pelo convite para um festival de cinema, o que levou Pressburger a sugerir a proposta de um filme sobre o deslocamento do “encouraçado de bolso” Graf Spee nas águas neutras do litoral de Montevideú, em 1940. A logística de encenar a batalha entre três navios de guerra britânicos menores e o Graf Spee terminaria por levar Powell ao Mediterrâneo, onde desfrutou da emoção

de coreografar navios de guerra reais – incluindo um dos combatentes originais do esquadrão. Mas foi também a visita de Powell e Pressburger ao Uruguai que determinou a forma como esta história factual é contada: por comentadores em terra, o que eleva o filme acima de muitos filmes de guerra britânicos rotineiros da década de 50.

A azáfama cosmopolita de Montevideú foi filmada tanto em locações quanto encenada no estúdio na Grã-Bretanha, do mesmo modo que os *archers* haviam feito desde seu primeiro filme “internacional”, *Paralelo 49* (1941). Combinar filmagens em locações com cenários construídos em estúdio era o âmago da arte de filmar entre os anos 30 e 50, e para Powell e seus colaboradores era algo quase instintivo. Hoje, o público pode se maravilhar com a criação do convento na montanha do Himalaya totalmente feito no estúdio Pinewood, que conta com algumas cenas adicionais em um jardim próximo, em *Narciso negro*. Esta abordagem atípica de fazer tudo em estúdio baseava-se na crença de Powell de que a unidade de atmosfera exigida pela história melodramática poderia ser melhor atingida no estúdio, enquanto imagens intercaladas do Himalaya distrairiam e aproximariam o filme perigosamente de um diário de viagem.

Dez anos depois, em *A batalha do Rio da Prata* (*The battle of the River Plate*, 1956), o material de Montevideú foi usado “com parcimônia” – “nós não queríamos transformar o filme em um diário de viagem” – e o equilíbrio delicado entre autenticidade e artifício foi mantido, da mesma forma que em alguns dos melhores filmes dos *archers*, como *Um conto de Canterbury* (*A Canterbury Tale*, 1944) e *Eu sei onde fica o paraíso* (*I*

know where I'm going!, 1945). Hoje estes filmes atraem peregrinações entusiasmadas aos lugares que representam e onde foram parcialmente rodados – a ilha de Mull e as vilas em torno de Canterbury. E o que os visitantes que conhecem bem os filmes descobrem é a forma intrincada com a qual eles entrelaçam elementos “encontrados” de paisagem e construções com cenários de estúdio, o que amplifica e duplica com propósitos práticos elementos do tecido real de Mull e Kent.

A capacidade do cinema de criar uma “geografia mágica” foi reconhecida e celebrada pelo pioneiro soviético Lev Kuleshov, que produziu demonstrações práticas no início dos anos 20 mostrando como os atores podiam aparentar estar juntos num espaço que não existia de fato.³ Para Kuleshov e os primeiros diretores soviéticos, esta era uma prova do poder da “montagem”, ou edição, e um golpe contra as teorias naturalistas do cinema. Cinema é artifício, insistiam eles; e Powell compartilhava esta visão “construtiva”, como cineasta treinado no mesmo período e que havia assimilado as lições da montagem soviética, junto com a mágica da Disney e muitas outras coisas.

A conquista mais importante de Powell sempre foi criar um “mundo” crível no interior de cada filme e, frequentemente, uma série de mundos subsidiários, como os episódios dispersos ao redor do Canadá que compõem *Paralelo 49*, ou os mundos terreno e divino que Peter Carter habita simultaneamente em *Neste mundo e no outro* (*A matter of life and death*, 1946). Sua forma de criar estes mundos variava de acordo com a necessidade e a oportunidade, sem a exclusão de nenhuma técnica, por mais artificial que parecesse. Afinal, na década de 40, entre os cineastas

3 Lev Kuleshov, *The Art of the Cinema* (1929), in Ronald Levaco, ed. *Kuleshov on Film*, University of California Press, 1974, pp.51-53

largamente céticos de Rank, ele foi um entusiasta da política proposta do “quadro independente”: usar *back-projections* ostensivamente para dinamizar a produção.

Mas Powell também entendeu instintivamente o quanto a “realidade” é necessária para ancorar ou aterrar um filme, e comunicar um sentido de lugar ao público. É só pensar no “clique” do pássaro transformando-se num caça *Spifire* no início de *Um conto de Canterbury*, nos expulsando de um nostálgico Chaucerian Kent e enviando-nos para o presente da guerra em 1944. Ou nas sequências iniciais de *Neste mundo e no outro*, que partem de um modelo do universo através um *cockpit* em velocidade construído em estúdio para a praia de Stanton Sands em Devon pela manhã, onde a textura quase palpável da areia e do mar convence tanto nós quanto David Niven de que estamos num lugar “real”.

Isto é, claro, o que um teórico de cinema posterior, Christian Metz, chamaria de “efeito de realidade”, enfatizando que é precisamente um *efeito* criado pela operação de diversos expedientes e códigos compartilhados pelo cineasta e pelo espectador. Novamente, Powell compreendeu instintivamente como o cinema brinca com tais convenções de “realidade”, como mostrou em *Neste mundo e no outro* e demonstraria novamente com sagacidade e sofisticação aterrorizantes em *A tortura do medo* (*Peeping Tom*, 1960). Mas uma sensação de lugar, e como comunicar isto na tela, importava mais ainda para ele. O “lugar” para Powell era já uma construção: era aquilo sobre o que ele havia lido, que havia visto no mapa, para onde havia viajado e aquilo que havia visto em primeira mão com o olho experiente do viajante e do cineasta. As paisagens de *Coração indômito*

(*Gone to Earth*, 1950) e *O pimpinela escarlate* (*The Elusive Pimpernel*, 1950) já são tanto “literárias” quanto históricas, moldadas pelas leituras e experiências de Powell quando menino. Em viagem à América Latina em 1955, ele leu *Voo Noturno*, de Antoine de St. Exupery, uma história sobre os primórdios da aviação nos Andes, como forma de agarrar esta nova realidade. Experiências sensoriais de todo tipo se seguiriam a esta, todas vividamente rememoradas em *Million-Dollar Movie*, e moldariam por fim as sequências terrestres de *A batalha do Rio da Prata*.

A explicação do próprio Powell para esta paixão por viajar e por lugares invocava Rudyard Kipling, cujas histórias e poesia haviam sido suas companheiras desde a infância. Kipling viajou prodigiosamente e escreveu sobre um mundo de viajantes inquietos e identidade movente. Powell pegou dele o mote “Toda arte é uma só”, mas também compreendeu o sentido de lugar quase místico de Kipling, expressado em *Puck of Pook’s Hill*, onde um espaço usualmente rotineiro revela-se a soma de todos os seus ocupantes históricos – uma antecipação precoce da “psicogeografia”. A crença em um “espírito do lugar”, que pode por fim não ser visível, é o que anima os melhores filmes de Powell e Pressburger – é só pensar no final otimista de *Coronel Blimp* (*The life and death of Colonel Blimp*, 1943), quando Clive Candy medita sobre o que sobrou da destruição de sua casa. E ela continuou a inspirar Powell durante o resto de sua carreira, tanto em seus filmes não realizados quanto em seus pouquíssimos completados.



Galeria de imagens







De volta ao pequeno apartamento



H.P.2-71.



O espião de preto

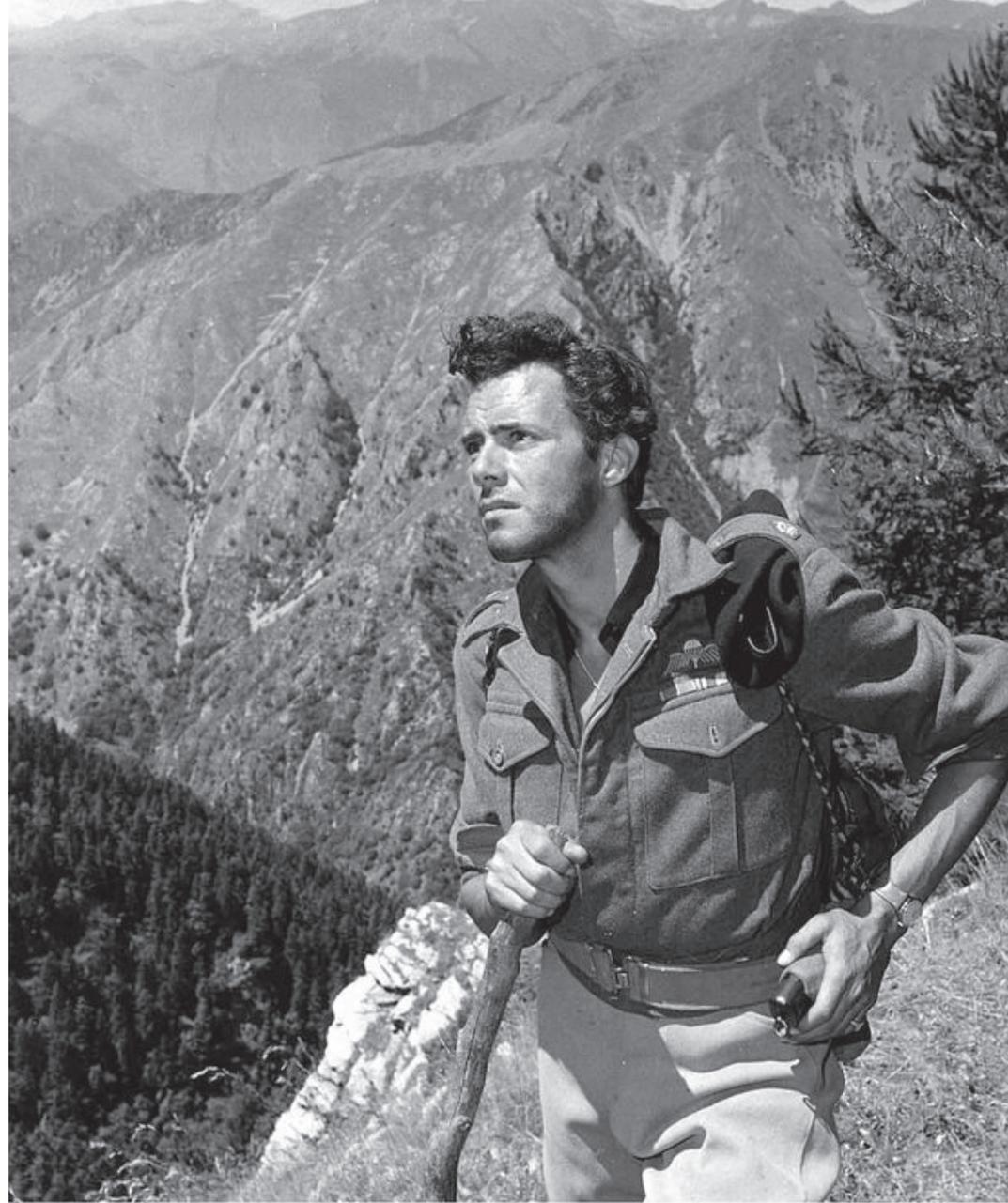




Onde o rio acaba









Perigo nas sombras



Sei onde fica o paraíso



Sei onde fica o paraíso



Um conto de Canterbury



Um conto de Canterbury



Coronel Blimp



Colonel Blimp



Eles vão dar o que falar



Eles vão dar o que falar

Narciso negro



Narciso negro

Neste mundo e no outro



Neste mundo e no outro



Os sapatinhos vermelhos



Os sapatinhos vermelhos



Sinopses dos filmes da mostra

A batalha do Rio da Prata (Battle River Plate)

**Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1956)/
colorido/ 35 mm/ 119 min./ livre**

Durante a II Guerra Mundial, três cruzeiros da marinha britânica precisam destruir uma poderosa frota de navios alemães. A batalha parece desigual, mas não está definida. Baseado numa história real, o filme teve cenas gravadas no Uruguai.

Com John Gregson, Anthony Quayle e Ian Hunter

A tortura do medo (Peeping Tom)

**Michael Powell (Reino Unido, 1960)/ colorido/ 35 mm/ 101 min./
livre**

Um dos filmes mais famosos de Powell e grande clássico do cinema inglês. Traumatizado pelos experimentos bizarros de seu pai psiquiatra durante sua infância, o fotógrafo Mark torna-se obcecado em capturar o medo na expressão das pessoas. Para isso, comete assassinatos e filma suas vítimas. Clássico do suspense que provocou grande estrondo em seu lançamento.

Com Karlheinz Böhm, Moira Shearer, Anna Massey

Contos de Hoffman (The tales of Hoffman)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1951)/
colorido/ 35 mm/ 124 min./ livre

Vencedor do Prêmio Especial do Juri no Festival de Cannes de 1951. Contos de Hoffman é a última ópera de Offenbach, baseada numa série de histórias do mestre dos contos sobrenaturais, E.T.A. Hoffman, que é caracterizado no filme como um poeta infeliz, eternamente enganado no amor. Primeiro, por um artesão que inventa uma boneca mecânica por quem Hoffman se apaixona. Depois por uma cortesã veneziana e por seu protetor e, finalmente, por uma cantora moribunda que está sob a influência do sinistro doutor Miracle. A ópera foi conduzida por Beecham e então filmada usando uma variedade deslumbrante de efeitos de cênicos e de câmera.

Com Moira Shearer, Léonide Masside, Robert Helpmann

Coração indômito (Gone to Earth)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1950)/
colorido/ 35 mm/ 110 min./ livre

Hazel é uma jovem de natureza livre, assombrada pelas superstições de sua mãe, uma harpista cega de uma pequena cidade da Inglaterra. A história se passa na virada do século XIX para o século XX. Embora Hazel se sinta atraída pelo sádico fazendeiro Jack Redding, ela acaba aceitando se casar o pacífico reverendo Marston. Porém, quando constata que o abismo entre eles é muito grande, Hazel se sente impelida a fazer uma escolha.

Com Jennifer Jones, David Farrar e Cyril Cusack

Coronel Blimp (Life and death of Colonel Blimp)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1943)/
colorido/ 35 mm/ 163 min./ livre

Primeiro filme dirigido por Powell & Pressburger. Conta a história Clive Candy, um sisudo coronel que já enfrentou três guerras. Retornando 40 anos em sua vida, descobrimos nele um jovem oficial cuja moral e gentileza estão acima dos valores da guerra. O jovem Candy torna-se amigo de um alemão em plena primeira guerra mundial e o ajuda a ser repatriado. Durante sua vida, encontrará o amigo mais algumas vezes, mas suas vidas seguirão rumos diferentes. Este filme traz Deborah Kerr como protagonista. Ela também estrelaria mais tarde *Narciso Negro*.

Com Roger Livesey, Deborah Kerr, Anton Walbrook

De volta ao pequeno apartamento

(The small back room)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1949)/ P&B/
35 mm/ 106 min./ livre

Baseado em romance de Nigel Balchin, este suspense conta a história de um especialista em desativar explosivos durante a II Guerra Mundial. Em sua vida pessoal, ele enfrenta uma batalha contra o alcoolismo e vive a tortura do amor por Susan (Kathleen Byron). Para o estudioso Ian Christie, *De volta ao pequeno apartamento* é um autêntico filme noir inglês.

Com David Farrar, Jack Hawkins e Kathleen Byron

E um dos nossos aviões não regressou

(“... one of our aircraft is missing”)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1942)/
colorido/ 35 mm/ 102 min./ livre

Quando os nazistas atingem um avião inglês durante a II Guerra Mundial, sua tripulação consegue se salvar e se refugia junto aos holandeses. Alguns aspectos da narrativa deste filme iriam mais tarde inspirar filmes como *Coronel Blimp* e *Neste Mundo e no Outro*.

Com Godfrey Tearle, Eric Portman e Hugh Williams

Eles vão dar o que falar (They're a weird mob)

Michael Powell (Austrália e Reino Unido, 1966)/ colorido/
35 mm/ 112 min./ livre

Filme roteirizado por Pressburger. Um jovem jornalista italiano vai para Sidney (Austrália) para trabalhar no jornal italiano de seu primo. Porém, ao chegar lá, descobre que ele imigrou para o Canadá deixando apenas dívidas. Sem muitas opções, o jornalista começa a aprender inglês e a pagar as dívidas. Aos poucos, ele vai descobrindo os costumes de um novo país.

Com Walter Chiari, Claire Dunne e Chips Rafferty

Narciso negro (Black narcissus)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1947)/
colorido/ 35 mm/ 100 min./ livre

Filme fotografado por Jack Cardiff. Um grupo de freiras é enviado ao Himalaia, para tomar conta de um convento e prestar serviços à comunidade local. As freiras têm certa dificuldade para se adaptar à região, mas as coisas começam a se tornar realmente difíceis quando o viril senhor Dean aparece para prestar seus serviços. O filme traz Débora Kerr em ótima atuação que lhe rendeu o prêmio do Círculo de Críticos de Nova Iorque naquele ano. Faz parte do elenco deste filme ainda Jean Simmons.

Com Deborah Kerr, Jean Simmons, David Farrar

“*Narciso negro* foi quase um filme perfeito. Digo ‘quase’ porque há sempre algo solto até nos melhores filmes, ou talvez eu devesse escrever, mesmo no melhor filme, quando uma cena ou uma sequência inteira têm que ser cortadas por razões que naquela ocasião pareceram válidas ou até necessárias. Eu queria ter tido a perspicácia de guardar essas sequências em minha coleção particular. Que fascinantes aulas poderia ter dado aos alunos a partir desses trechos! (...) Arthur Rank e John Davis estavam um pouco assustados pelo forte erotismo do filme. Não havia dúvida quanto a ele ser ousado (...)”. (Michael Powell, trecho extraído de sua autobiografia *A life in movies*)

Nas sombras da noite (Contraband)

Michael Powell (Reino Unido, 1940)/ P&B/ 35 mm/ 92 min./ livre

No início da Segunda Guerra Mundial, Londres enfrenta constantes ‘blackouts’ devido à guerra. O capitão de um cargueiro dinamarquês se envolve em uma história de suspense e romance ao enfrentar problemas com o Controle de Contrabando britânico, ao mesmo tempo em que escolta uma bela jovem pelos bistrôs e boates da cidade.

Com Conrad Veidt, Valerie Hobson e Hay Petrie

Neste mundo e no outro (A matter of life and death)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1946)/
colorido/ 35 mm/ 104 min./ livre

Filme fotografado por Jack Cardiff. Um avião inglês (David Niven) tem seu avião atingido. Seu paraquedas também está danificado, parece o fim para ele. Pelo rádio, consegue falar com June, uma jovem (Kim Hunter) que trabalha para a Força Aérea americana. Comovido por sua voz, ele decide saltar. Esta devia ser sua hora de morrer, mas ele acaba ganhando uma segunda chance e, para defendê-la, terá que argumentar no tribunal do céu. Em sua autobiografia, intitulada *A Life in Movies*, Powell diz ser este seu filme preferido da era *Archers*.

Com David Niven, Kim Hunter, Richard Attenborough

“*A Matter of Life and Death* é chamado nos Estados Unidos de *Stairway to Heaven*. Essa mudança de títulos nos parece ilustrar a essência da diferença entre a mentalidade e perspectiva de ingleses e americanos. Nós estávamos muito satisfeitos com nosso título. Acho que a sugestão foi minha. Eu amava essa velha e melodramática expressão que vem sendo usada em todos os thrillers escritos no último século em qualquer língua europeia (...). Emeric e eu gelamos quando o filme estava pronto e dois jovens executivos americanos, que estavam determinados a vendê-lo nos Estados Unidos, vieram apressados da sala de projeção do estúdio e nos disseram: ‘Temos um título maravilhoso para o filme de vocês!’ (...) Eles estavam tão orgulhosos de sua grande idéia e tão certos de que iríamos ficar super contentes com o título novelesco que tinham arranjado. (...) Emeric fez uma última tentativa para tentar persuadi-los: ‘Você disse que nenhum filme com a palavra *death* no título jamais fez sucesso, mas o que me diz daquela peça que se tornou um filme muito famoso chamado *Death takes a holiday* (A morte tira férias)?’ (...) Entretanto, a resposta deles estava pronta: ‘Mas aí está a razão para ter feito sucesso, vocês não vêem? A morte tira férias, obviamente não haverá nenhuma morte no filme!’ (...) Mantivemos o nosso título no resto do mundo (...) apenas os Estados Unidos tiveram que ser protegidos de realidades como a vida e a morte.” (Michael Powell em *A Life in Movies*, p. 486 e 487)

O espião de preto (Spy in black)

Michael Powell (Reino Unido, 1939)/ P&B/ 35mm/ 82 min./ livre

Um submarino alemão é enviado ao Norte da Escócia tendo como missão afundar navios da frota britânica durante a Primeira Guerra Mundial. Porém, o contato do capitão alemão com a professora local, acaba atravancando os planos. Este filme foi o primeiro filme roteirizado pelo húngaro Emeric Pressburger que foi dirigido por Michael Powell.

Com Conrad Veidt, Valerie Hobson e Sebastian Shaw

O garoto que amarelou

(The boy who turned yellow)

Michael Powell (Reino Unido, 1972)/ colorido/ 35 mm/ 55 min./ livre

Um garoto se torna amarelo durante uma viagem de metrô e é, logo após o fato, visitado por um extraterrestre, que o leva para um tour na Torre de Londres. Capturado e acusado de traição, ele está prestes a ser decapitado, quando, graças à ajuda de Nick, consegue voltar para casa e à sua cor original. Este filme foi roteirizado por Pressburger e marcou a última colaboração entre os dois cineastas.

Com Mark Dightam, Robert Eddison e Helen Weir

O homem-câmera: A vida e a obra de Jack

Cardiff (Cameraman: The life and work of Jack Cardiff)

Craig McCall (Reino Unido, 2010)/ colorido/ digital/ 86 min./ livre

Documentário a respeito de Jack Cardiff, primeiro diretor de fotografia a receber o Oscar honorário da Academia. Fotógrafo de *Narciso Negro*, filme de Powell e Pressburger pelo qual ganhou seu primeiro Oscar de melhor fotografia, Cardiff é um dos mais notáveis fotógrafos do cinema, com mais de 70 filmes no currículo. Depoimentos de Martin Scorsese, Kirk Douglas, Lauren Bacall, Charlton Heston, Alan Parker

“Por suas invenções, imaginação e pura ousadia, jamais houve um diretor de fotografia que fotografasse em cores como Jack Cardiff”. (Michael Powell, trecho extraído de sua autobiografia *A life in movies*)

O pimpinela escarlate (The Elusive Pimpernel)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1950)/ colorido/ 35mm/ 109 min./ livre

Um aristocrata inglês vai disfarçado para a França para resgatar nobres do terror da guilhotina. Baseado na obra da Baronesa Emmuska Orczy, inglesa de origem húngara. Powell queria que este filme fosse um musical, mas Samuel Goldwyn, um dos produtores, insistiu em fazer dele um drama. O filme, uma co-produção entre Goldwyn e o produtor inglês Alexandre Korda, foi o estopim do rompimento entre os dois. Por causa disso, a obra demorou três anos para estrear nos Estados Unidos.

Com David Niven, Margaret Leighton and Cyril Cusack

O voluntário (The volunteer)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1943)/ P&b/ 35 mm/ 45 min./ livre

Filme de propaganda da aeronáutica britânica para promover o recrutamento de jovens. A produção tenta capitalizar em cima da amizade dos *Archers* com Ralph Richardson, que estava, na época, servindo como piloto. O filme contrasta de forma cômica, quase surreal, sua vida pré-guerra, quando ele era ator, com sua vida posterior, enquanto militar de carreira.

Com Ralph Richardson, Pat McGrath e Anna Neagle

Oh... Rosalinda!! (Oh... Rosalinda!!)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1955)/ colorido/

35 mm/ 101 min./ livre

Popular ópera de Strauss ambientada na Viena do pós-guerra, des governada pela presença de quatro forças ocupantes: Estados Unidos, União Soviética, França e Inglaterra. A busca por partidários no local, faz com que essas forças sejam presa fácil para Dr. Falke, conhecido como “o morcego”. A maioria do elenco foi dublada por cantores profissionais em cenas musicais, mas Michael Redgrave (Coronel Eisenstein) bravamente cantou e dançou.

Com Anthony Quayle, Anton Walbrook e Dennis Price

Onde o rio acaba (End of the river)

Derek Twist (Reino Unido, 1947)/ P&B/ 35 mm/ 83 min./ livre
Produzido pelo The Archers

Produzido por Powell e Pressburger, o filme se passa e foi filmado no Brasil. A história é sobre um índio que deixa a floresta e vai para a cidade, onde é acusado de assassinato.

Com Sabu, Bibi Ferreira, Robert Douglas

“(…) *Onde o rio acaba* era uma produção dos Archers e estava sendo feito no mesmo momento que *Os sapatinhos vermelhos*. Nós éramos os produtores, o roteiro foi supervisionado por Emeric, e o filme foi dirigido por Derek Twist, que havia feito o corte final de *The edge of the world*. (...) Em 1946, ele chegou para mim com um livro que eu gostei e imediatamente passei para Emeric. Não havia nada de particularmente original nele, exceto em relação ao lugar onde se passava a história. Derek me propôs ir ao Brasil para pesquisar o projeto e nós o apoiamos. Quando ele voltou do Brasil, cheio de entusiasmo, nós estávamos finalizando *Narciso negro*. Foi, portanto, natural que Sabu fosse sugerido para o papel principal no filme. Nosso distribuidor gostou da história e nós decidimos fazê-lo em preto e branco, Chris Challis atuaria como diretor de fotografia e diretor associado. Derek havia conhecido uma atriz de marcante personalidade no Rio, Bibi Ferreira, que faria a mulher de Sabu. Parecia uma boa idéia, mas não era. (...) Derek enquanto diretor era irrelevante, e ser irrelevante com o rio Amazonas como pano de fundo é ser de fato muito irrelevante. Os atores fizeram o seu melhor. (...) Receio dizer que falhamos como produtores”. (Michael Powell, trecho extraído de sua autobiografia *A life in movies*)

Os sapatinhos vermelhos (Red Shoes)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1948)/
colorido/ 35 mm/ 133 min./ livre

Filme fotografado por Jack Cardiff

Uma famosa companhia de dança irá encenar a peça *Os Sapatinhos Vermelhos*. A protagonista, Victoria Page (Moira Shearer), se apaixona pelo compositor da peça (Marius Goring). Porém esse percalço poderá colocar o espetáculo em risco. *Os sapatinhos vermelhos* foi indicado a cinco Oscars, tendo ganhado dois: Melhor Direção de Arte e Melhor Trilha Sonora. A cena do espetáculo, com duração de 17 minutos, é considerada por muitos uma preciosidade.

Com Moira Shearer, Anton Walbrook, Marius Goring

Há muitos anos penso naquele diálogo de *Os sapatinhos vermelhos* (“Por que você quer dançar?”, “Por que você quer viver?”). Ele expressa tão bem o fervor necessário à arte e eu o identifico com o que senti na primeira vez em que vi o filme com meu pai. Era tão garoto e este filme me conectou com algo em mim mesmo, uma emoção flutuante que vi nos personagens ali na tela, e nas cores, no ritmo, na beleza – na realização. A cena inicial, por exemplo, dois homens preocupados, vestidos de preto, empacotando umas caixas em um corredor. Atrás deles, duas portas. Começamos a ouvir algo vindo do outro lado. Um deles acena, como se fosse hora de abrir aquela porta e, quando o fazem, um grupo de estudantes entra e sobe as escadas, loucos por um lugar no mezanino para assistir a uma performance de balé. Eles estavam possesores por uma fome, uma paixão pela arte. Ver, sentir, ser inspirado por ela e, talvez, se tornarem eles mesmos artistas.

Essa mesma paixão conduz cada singular e extraordinário momento de *Os sapatinhos vermelhos*. É ela que faz das maravilhosas imagens em Technicolor do filme tão fortes e emocionantes. Os personagens e seu mundo são trazidos à vida com a beleza dolorosa que eles mesmos criaram. O vermelho vívido e os azuis profundos, o amarelo vibrante e o preto denso, os tons de pele acetinados dos close-ups, alguns deles estáticos, outros agonizantes, outros ainda, ambos. Tantos momentos, tantas paixões conflituosas, como um redemoinho de cores, luzes e som, todos fervendo em minha mente naquela primeira vez em que o vi, a primeira de muitas.

Os sapatinhos vermelhos foi a décima colaboração entre Michael Powell e Emeric Pressburger e a sétima colaboração oficial que fizeram sob a égide de sua própria companhia, The Archers. Powell e Pressburger – dois grandes artistas trabalhando lado a lado, dividindo créditos, em uma única e sem precedentes parceria criativa. Assim como em todos os seus filmes, eles trabalharam com um time de colaboradores extraordinários: Jack Cardiff, o genial diretor de fotografia; Hein Heckroth, como diretor de arte; Brian Easdale, músico e compositor; o lendário Léonide Massine, que emprestou sua presença ao filme no papel de Ljubov e ainda criou e dançou, no papel do sapateiro, a brilhante sequência do balé; sem falar do elenco marcante que incluía Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Ludmilla Tehérina, Albert Basserman e Robert Helpmann, que era também coreógrafo. Juntos, todos eles criaram algo eterno e apaixonante. Juntos, eles se mantêm dizendo, do primeiro ao último plano, que a arte é importante, tão importante que por ela vale a pena viver e morrer.

Eu gostaria de agradecer Bob Gitt e sua equipe da UCLA por seu trabalho meticuloso, à Hollywood Foreign Press Association, por seu generoso suporte financeiro, e à Fundação Louis B. Meyer por seu apoio. Assim que vocês virem a cópia restaurada de *Os sapatinhos vermelhos*, vocês também vão querer agradecê-los. (Martin Scorsese, em depoimento para o catálogo do festival *Il Cinema Ritrovato*, 23ª edição).

Paralelo 49 (49th Parallel)

Michael Powell (Reino Unido, 1941)/ P&B/ 35 mm/ 123 min./ livre

Filme roteirizado por Emeric Pressburger. No início da segunda guerra mundial, um navio alemão encalha no norte do Canadá. Para evitarem ser capturados, os tripulantes tentam chegar aos Estados Unidos, país ainda neutro no conflito. No elenco estão Laurence Olivier, Leslie Howard e Eric Portman, que trabalharia em outros dois filmes com Powell e Pressburger, *Um de nossos aviões não regressou* e *Um conto de Canterbury*.

Com Leslie Howard, Laurence Olivier e Richard George

Perigo nas sombras (Ill met by moonlight)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1957)/ B&P/ 35 mm/ 104 min./ livre

O filme tem Dirk Bogard em papel principal. Durante a II Guerra Mundial, oficiais britânicos e partidários locais planejam sequestrar o comandante alemão que está com o domínio da ilha de Creta. A parte difícil da empreitada será tirá-lo da ilha e levá-lo para o Cairo. Baseado em uma história real.

Com Dirk Bogarde, Marius Goring e David Oxley

Sei onde fica o paraíso ('I know where I'm going!')

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1947)/ P&B/ 35 mm/ 91 min./ livre

Nesta comédia romântica, a geniosa Joan Webster (Wendy Hiller), segue para a ilha escocesa de Kiloran, onde se encontrará com seu futuro marido, um rico industrial. Porém, não obstante tudo em sua vida seja extremamente planejado, as coisas acabam saindo de seu controle. Ela não consegue embarcar por causa do péssimo tempo e se vê presa num vilarejo com um jovem marinheiro que fará de tudo para ajudá-la.

Com Wendy Hiller, Roger Livesey e Pamela Brown

Um conto de Canterbury (Canterbury tale)

Michael Powell e Emeric Pressburger (Reino Unido, 1944)/ colorido/ 35 mm/ 124 min./ livre

Em plena Segunda Guerra Mundial, num vilarejo inglês, um misterioso homem ataca moças que namoram soldados na calada da noite, jogando cola em seus cabelos. Depois que uma garota é atacada, ela e seus dois amigos soldados, um inglês e um americano, não vão descansar enquanto não descobrirem quem é o criminoso. O vilarejo onde a história se passa fica próximo à cidade de Canterbury, onde Powell nasceu. A cidade é famosa por sua imensa catedral, uma das mais antigas da Europa, mostrada no filme logo após ter sido atingida durante a guerra.

Com Eric Portman, Sheila Sim e Dennis Price

“O tema de *Um conto de Canterbury* tinha se desenvolvido organicamente em nossas mentes, mas ele não foi entendido, ou mesmo apreciado antes que se passassem 30 anos. Quando fizemos o filme, no verão e outono de 1943, seu tema nos pareceu importante. Em 1940, com *Paralelo 49*, falamos aos americanos que nós estávamos lutando a guerra deles tanto quanto a nossa. Em 1941, com *E um dos nossos aviões não regressou*, tínhamos dito ao mundo que a Europa jamais seria conquistada. Em 1943, com *Um conto de Canterbury*, estávamos explicando aos americanos, e também ao nosso próprio povo, os valores espirituais e as tradições pelas quais estávamos lutando”. (Michael Powell, trecho extraído de sua autobiografia *A life in movies*)



Créditos

**THE
ARCHERS:**
O CINEMA DE MICHAEL POWELL
E EMERIC PRESSBURGER

Projeto e produção
**Vai e Vem Produções Culturais e
Cinematográficas**

Curadoria
Liciane Mamede

Produção executiva e
Coordenação geral
**Cecília Lara
Liciane Mamede**

Design gráfico
Élcio Miazaki

Produção Londres
Maria Carolina Sganzerla

Produção Rio de Janeiro
Fábio Savino

Assessoria de imprensa
Thiago Stivaletti

Legendagem eletrônica
Alexandre Souto

Vinheta
Ana Kormanski

Website
Bule Comunicação

Gráfica
Cinlândia

Tráfego de cópias e
liberação alfandegária
KM Comex

Patrocínio
Banco do Brasil

Realização
Centro Cultural Banco do Brasil

Agradecimentos

Andrew Moor
Fleur Buckley
Cuy Borlée
Ian Christie
Jep Domingo
Steve Crook
Livia Lara
Natacha Thiéry
Thelma Schoomaker
Thierry Fremaux
Wagner Mamede

CCBB RIO DE JANEIRO

Rua Primeiro de Março, 66 - Centro RJ – Informações: (21) 38082020
twitter.com/ccbb_rj

CCBB SÃO PAULO

Rua Álvares Penteados, 112 - Centro SP – Informações: (11) 3113 3651 / 3113 3652
Próximo às estações Sé e São Bento do Metrô. twitter.com/ccbb_sp

bb.com.br/cultura

SAC 0800 729 0722 - Ouvidoria BB 0800 729 5678 - Deficiente auditivo ou de fala 0800 729 0088

Realização

