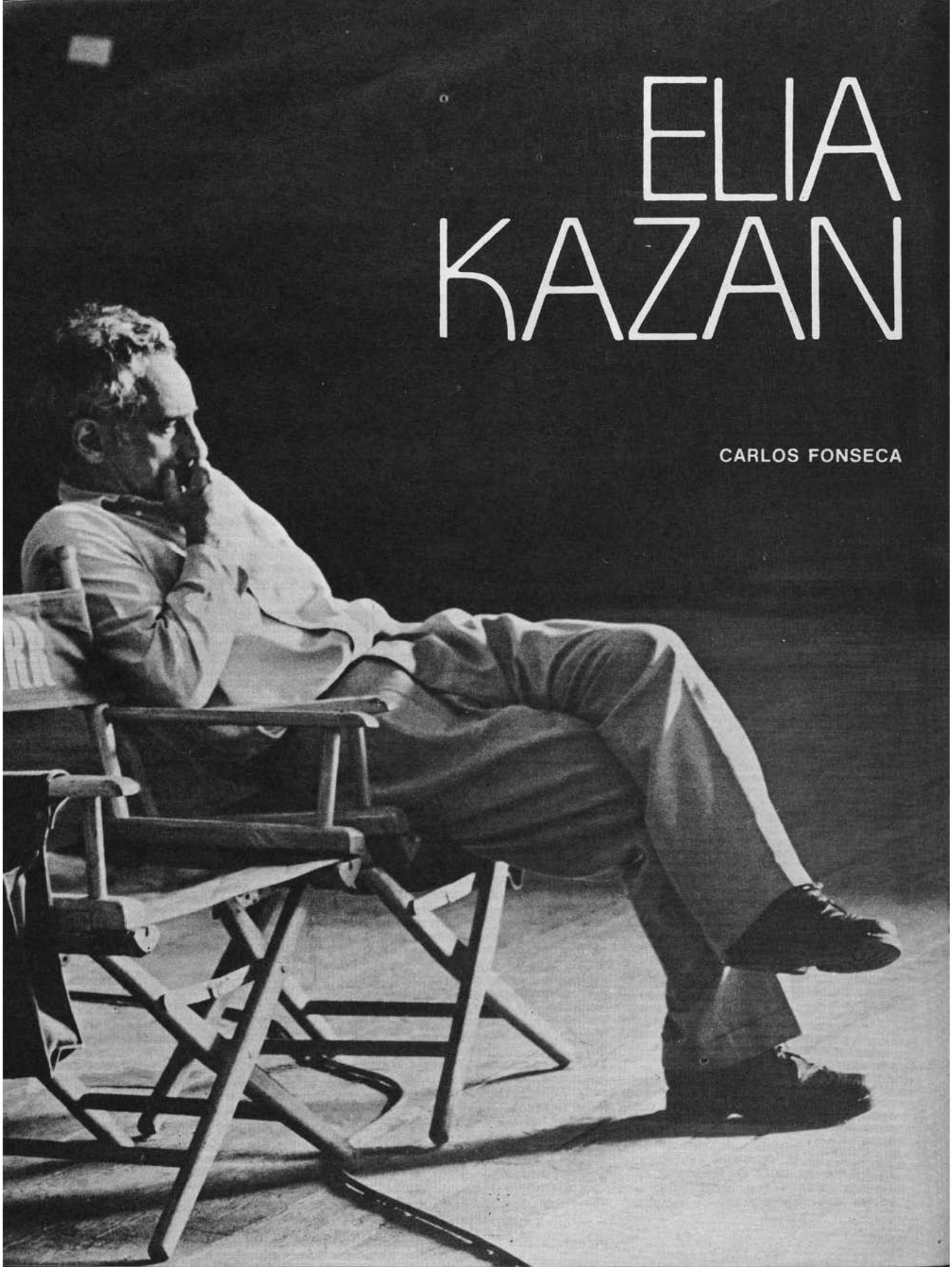
ELIA KAZAN

CARLOS FONSECA



Se Elia Kazan ocupa um lugar privilegiado no cinema universal como um dos maiores diretores da tela, essa posição não foi conquistada por acaso. É produto de um trabalho sistemático, de uma pesquisa racional e profundamente humana, de um desenvolvimento sensível e progressivo que acompanha de perto o próprio desenvolvimento da arte cinematográfica. Kazan nunca se prendeu no tempo — evolui com o tempo. Um filme recente de Kazan é inteiramente moderno em relação ao cinema, sem, contudo, em nenhum momento, trair o seu criador. Kazan é dono de uma estética própria, é o criador de um universo próprio, onde vivem criaturas que são do nosso mundo, que sofrem as nossas mesmas angústias, vibram com nossos mesmos prazeres, mas são sobretudo de Kazan. Pode parecer um paradoxo que um universo tão geral também seja particular, que um universo de gente tão verdadeira seja o universo sob a visão essencial de um só homem. Mas é nesse paradoxo que Kazan se encontra e se define: qualquer um de nós pode ser uma criatura do seu universo, pois de nós ele vai extrair o que de mais importante nos compõe e nos anima, o que de mais íntimo nos exalta ou nos anula — vai nos devolver a nós mesmos.

As criaturas de Kazan são entes angustiados, encerrados num invólucro, cuja casca tentam desesperadamente romper — um invólucro que os comprime e os asfixia. Mas que acabará por ser rompido, ainda que dolorosamente.

Ao entregar-lhes a redenção nem sempre Kazan lhes entrega a felicidade ou evita-lhes o sacrifício — apenas as liberta. São seres confinados, sofridos, que conseguem romper a casca e atingir a luz.

Não importa o que vão encontrar depois. Estão liberados dentro de si mesmos. O talento e a sensibilidade de Kazan, já evidenciados nos seus primeiros filmes, não se restringem apenas ao cinema, pois na Broadway ele é um dos diretores mais respeitados pelo muito que inovou no teatro nova-iorquino. Para a literatura, contribuiu com três romances, "America America", "The Arrangement" — este um "best-seller" nos Estados Unidos e na Europa — e "The Assassins". Talvez, do teatro, tenha Kazan introjectado a intimidade com os atores e o aparato nervoso de seus filmes. Mas o cineasta jamais se rendeu ao homem de teatro, mesmo quando levou à tela a famosa peça de Tennessee Williams, "A Streetcar Named Desire", que ele antes dirigira na Broadway. Na literatura, que sempre respeitou ("É o escritor que importa!", declarou certa vez), tem a oportunidade de meditar mais, de conceber mais pessoalmente as suas obras.

"O que as pessoas descobrem nos meus filmes, elas descobrem por meu intermédio. É a mim, que finalmente, descobrem. Elas enxergam a vida, mas segundo o meu modo de enxergar a vida e comunicar os acontecimentos. Se faço isso honestamente, todos poderão dizer: é bem ele. É o homem. Aquele homem."

Elia Kazan, ou mais exatamente, Elia Kazanjoglou. Ator, diretor e produtor, na Broadway e em Hollywood. Escritor. Casado duas vezes: Molly Day Thatcher, falecida em 1964, com quem teve 4 filhos — mulher que muito o apoiou —, e Barbara Loden, atriz que dirigiu no teatro e no cinema.

Em quase 30 anos de trabalho em Hollywood "movimentou-se Elia Kazan em diversos sentidos, obrigado a esse ecletismo que é regra no cinema americano e que, ao contrário de esgotar, excita os cineastas lúcidos — entendendo-se por ecletismo, no caso, a exploração dos vários gêneros ou modas, e admitindo-se como prova de lucidez o aproveitamento máximo de cada nova experiência enquanto prossegue a marcha para o caminho verdadeiro ou definitivo" (1). De **A Tree Grows in Brooklyn**, seu primeiro filme, realizado em 1944, a **The Visitors** (1971), Kazan realizou uma obra fecunda, obra total, que, com uma ou duas exceções, constitui um vasto painel sobre a América do meio século. São 18 filmes nos quais ele reflete sobre uma civilização: "de crises a conflitos, de Connecticut à Louisiana, de gerações a gerações, de perturbações sociais a revoluções morais, de racismos a corrupções e da extrema-esquerda à extrema-direita" (2). "E é exatamente na medida em que Kazan se interroga sem cessar sobre a sua vida, sobre a sua obra, que ele nos toca. (...) Nele, a necessidade de criar assenta numa insatisfação fundamental que o empurra sem parar para novos domínios" (3). "Meus filmes não são julgamentos, são ocorrências, e uma ocorrência... acontece. Quando mostro uma pessoa, quero dizer ao espectador: Olhe! Esse poderia ser você! Poderia ser eu! Eis como as coisas se passam."

A Tree Grows in Brooklyn (Laços Humanos), **The Sea of Grass** (Mar Verde), **Boomerang** (O Justiceiro), **Gentleman's Agreement** (A Luz é Para Todos), **Pinky** (O Que a Carne Herda), **Panic in the Streets** (Pânico nas Ruas), **A Streetcar Named Desire** (Uma Rua Chamada Pecado), **Viva Zapata!** (Viva Zapata!), **Man on a Tightrope** (Os Saltimbancos), **On the Waterfront** (Sindicato de Ladrões), **East of Eden** (Vidas Amargas), **Baby Doll** (Boneca de Carne), **A Face in the Crowd** (Um Rosto na Multidão), **Wild River** (O Rio Violento), **Splendor in the Grass** (Clamor do Sexo), **America, America** (Terra do Sonho Distante), **The Arrangement** (Movidos pelo Ódio), **The Visitors** (Os Visitantes) — estes os títulos, quase todos admiráveis, de uma carreira exemplar.

KAZAN

O Ator: de 1932 até 1941 (em 12 peças), Elia Kazan destacou-se como um dos bons atores da Broadway. A Metro, após seu sucesso em "Waiting for Lefty", de Odets, lhe acenou, em 1936, com um contrato não aceito. Sua participação como ator em Hollywood deu-se em dois filmes dirigidos por Anatole Litvak, City for Conquest **(Dois Contra Uma Cidade Inteira — na foto, Kazan, ao centro, com James Cagney), de 1940, e** Blues in the Night **(Uma Canção Para Você), de 1941.**

"É o escritor que importa!", afirmou Kazan certa vez. Autor de três livros: "America America" "The Arrangement", "The Assassins", planejando — ou já escrevendo — o quarto, que comporá com os dois primeiros citados uma trilogia sobre a emigração, o diretor é um daqueles que dão ao roteiro, ao argumento de suas obras a importância que se dá aos autores das peças levadas no teatro. Mesmo em suas obras mais originalmente cinematográficas, como On the Waterfront **ou** A Face in the Crowd, **Kazan antes das filmagens participa intensamente da criação literária. Na foto, com Budd Schulberg, autor com quem partilhou o argumento e roteiro dos dois filmes citados.**

O Imigrante

Elia Kazanjoglou nasceu em Istambul, Turquia, em 7 de setembro de 1909. Os pais de origem grega: Athena Sismanoglou e Georges Kazanjoglou. Elia tinha dois anos quando a família mudou-se para Berlim, tentando melhor sorte. Todavia, não deu certo esta experiência, e todos voltaram para Istambul. O pai tentou então a América, foi na frente e, conseguindo firmar-se nos negócios de tapetes, em New York, mandou buscar a família. Kazan tinha então quatro anos.

Os primeiros estudos foram feitos nas escolas públicas de New York, depois quando a família foi morar em New Rochelle, na Mayflower School e na New Rochelle High School. Freqüentou ainda o Williams College. Mas foi na Yale's Drama School que aconteceu a descoberta de sua vocação dramática. A estréia, nesta ocasião, como diretor: em 1931, com a peça "The Second Man", de S. N. Behrman, no Toy Theatre de Atlantic City. Elia tinha então 22 anos incompletos.

Uma carta de apresentação de Phil Barber, seu amigo e professor na Universidade de Yale, levou-o aos produtores teatrais de New York — sem resultados imediatos. A época era a da grande depressão econômica e o teatro, como qualquer outra atividade naqueles tempos, lutava com grandes dificuldades para sobreviver. Finalmente, em 1932, a oportunidade, graças ainda aos esforços do amigo Phil Barber: um lugar de aprendiz, "pau para toda obra", no Group Theatre. Fundado um ano antes, esse grupo, formado por alguns "inconformistas", pretendia revolucionar o teatro americano, modificando suas bases clássicas por outra mais atuante, mais participante nos problemas do homem. Também em 1932, o casamento com Molly Thatcher, mulher que muito o apoiou.

O novo membro do Group Theatre, que tinha o pomposo título de "assistant stage manager", fazia de tudo: desde pintar cenários e cartazes e carregar objetos e móveis, até dar recados e estabelecer contatos com a imprensa. Nisso tudo, vale uma experiência prática, valiosa, a que acrescentava outros complementos, freqüentando um curso de dicção com Morris Carnovsky e um outro de dramaturgia com Harold Clurman.

A estréia como ator: em 1932, num pequeno papel (Louis, um "barman"), de "Chrysalis", peça de Rose Albert Porter, com Margaret Sullivan, Humphrey Bogart e June Walker nos papéis principais.

O nome de Elia Kazan nos Estados Unidos é tão importante no teatro como no cinema. Entre os autores que impulsionou na Broadway e com quem mais se identificou, destacam-se Tennessee Williams e Arthur Miller, a quem fornecia não somente a "mise-en-scène" ideal, como também uma complementação emocional sempre vitalizante. Ao todo, 30 peças Kazan acionou na ribalta — entre elas, "J. B.", de Archibald Mac Leish — na foto: Raymond Massey e Christopher Plummer.

"Gadget", "Gadge" ou "Gadg", como era conhecido pelos seus amigos mais íntimos — ao que consta este apelido afetuoso foi inventado por Franchot Tone — inicia então uma trajetória ímpar no cenário teatral americano: como ator, produtor e diretor, eventualmente escritor (com Art Smith: "Dimitroff", que ele dirigiu em 1934). Além disto, uma participação dedicada, apaixonada, nos movimentos mais importantes para a renovação da arte na América.

Além do Group Theatre pertenceu ao Theatre of Action e ao League of Workers Theatre, pequenos grupos formados por "inconformistas" do teatro e da política — profissionais e amadores. Estes movimentos, e mais o Union Theatre e o Coletive Theatre, originaram o Federal Theatre, em 1935, supervisionado pelo Governo e impulsionado por nomes do talento de um Orson Welles e um Joseph Losey, e que teve curta duração.

Anos mais tarde, em 1947, Kazan criou com Cheryl Crawford (uma das fundadoras do Group Theatre e produtora brilhante, responsável, entre outros, pela encenação de "Brigadoon") o Actors' Studio. "Não é uma companhia teatral, não é um teatro, não é uma escola dramática para principiantes. É uma oficina de trabalho para atores profissionais, diretores e teatrólogos", diz Kazan. A princípio modestamente, dando dois cursos, um para novatos e outro para veteranos, com aulas ministradas por Kazan e Robert Lewis, vivendo de "soirées" beneficentes (como as estréias de **On the Waterfront** e **Baby Doll**) o Actors' Studio é hoje uma escola de teatro montada numa antiga igreja grega, na Rua 44, nº 32, New York, a dois passos da Broadway, e administrado por Lee Strasberg. Possui membros efetivos e observadores. O "Método" do russo Stanislavski é praticado livremente e é benéfico para alguns, maléfico para outros. Os princípios stanislavskianos de interiorização e auto-análise dos personagens são admiravelmente manobrados por Kazan, que é considerado um dos maiores diretores de ator de toda a história do teatro e do cinema americanos, e que diz em resposta a um ataque desferido contra o Actors' Studio e o "Método": "Até pouco tempo, falava-se do "Método" como a experiência da moda. Compreende-se pouco o "Método", dele são utilizados apenas certos elementos superficiais e exteriores. Falar mal, por exemplo, nada tem a ver com o método Stanislavski. Na realidade, o "Método" é o resultado de um conjunto de experiências comuns a todos os atores. O que Stanislavski pregava, atores como Gary Cooper ou Spencer Tracy já colocavam em prática. Todos os bons atores interpretam segundo os seus estímulos interiores. Não há nada de novo no método: nem o modo de escutar o outro ator, nem o modo de falar com ele. O que conta, é a revolta contra o teatro heróico, romântico, retórico. Essa revolta apresenta soluções que todo bom

ator utiliza". A registrar: em 1962 Kazan abandonou o Actors' Studio, que se transformou no Actors' Studio Theatre, obtendo da Fundação Ford uma subvenção de 250 mil dólares, montando peças na Broadway e "off"-Broadway.

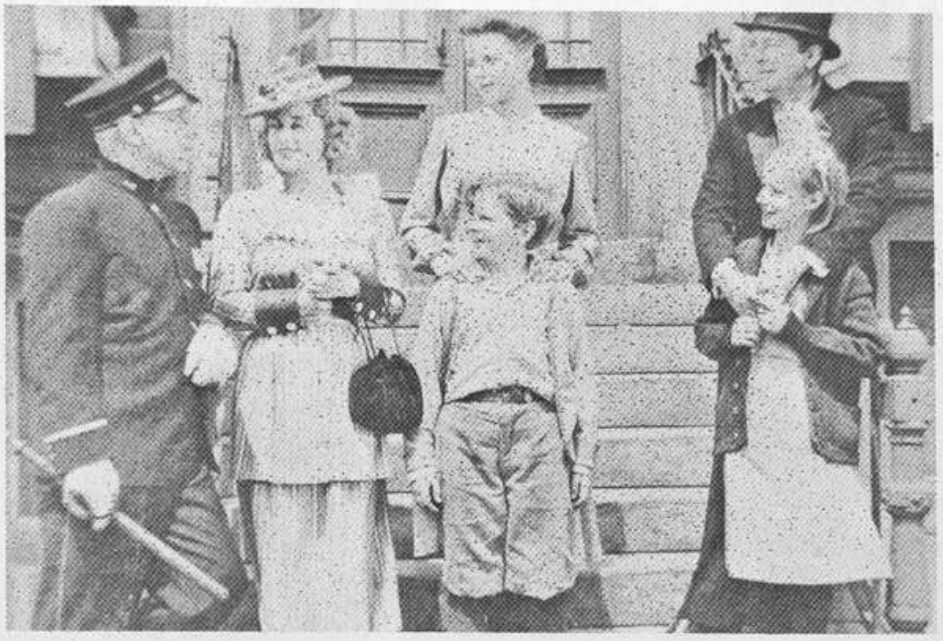
Neste mesmo ano surgia no Lincoln Center Repertory Theatre, de New York, grupo fortemente apoiado num sistema de subscrições diversas, a oportunidade de retomar o "élan" e o espírito do Group Theatre, proporcionado pela libertação das preocupações financeiras. Era a chance de novas experiências, com encenações de peças clássicas e modernas, sem medo de garantir, "a priori", o seu sucesso. E Kazan a ela se entregou eufórico, dividindo a responsabilidade da direção artística com Robert Whitehead, ex-produtor da Broadway, e Harold Clurman. Kazan dirigiu três peças: "After the Fall", de Arthur Miller, "But for Whom Charlie", de S. N. Berhrman, e "The Changeling", de Thomas Middleton e William Rowley, das quais somente a primeira obteve êxito de público e de crítica. Por desentendimentos com outros diretores, Kazan abandona o Lincoln Center em 1965, deixando irrealizado o seu projeto de "Orestes", adaptado pelo poeta Robert Lowelb.

The Sea of Grass: **Robert Walker, Spencer Tracy, Phyllis Thaxter.**

Com uma bagagem teatral vasta (12 peças como ator, 30 como diretor) Kazan declarou recentemente que não voltará mais ao teatro.

Os filmes

● Os primórdios cinematográficos de Elia Kazan remontam ao ano de 1934, quando se ligou à Frontier Films, empresa que se propunha à realização de documentários com implicações sociais, muitas vezes atendendo à política rooseveltina do New Deal. Para esta empresa — que produziu entre outros **The Plough that Broke the Plans** e **The River**, ambos de Pare Lorentz, e **The Forgotten Village**, de Herbert Kline e John Steinbeck — Kazan foi ator em **Pie in Sky**, em 1934, curta-metragem de 10 minutos de duração, dirigido por Ralph Steiner e que segundo Lewis Jacobs ("Experiment in Film"), "abria ao cinema uma nova rota, rica de possibilidades"; e dirigiu em 1937 um filme de 20 minutos: **The People of the Cumberlands**, fotografado por Steiner, "mostrando como se pode socorrer, através de uma orientação trabalhista, uma comunidade de descendentes de pioneiros ingleses e escoceses que vivem nas montanhas do Tennessee, batidos pela ignorância e pela pobreza, as questões sindicais tendo um papel importante no enredo" (F. Gaffary, "Positif" nº 11). Para o Ministério da Agricultura, em 1941, ele dirigiu um documentário de longa metragem (120 minutos): **It's Up to You**, que focaliza um assunto rural e agrícola, pontos importantes no combate de Franklin Roosevelt à inflação.



A Tree Grows in Brooklyn: **Lloyd Nolan, Joan Blondell, Dorothy McGuirre, Ted Donaldson, James Dunn, Peggy Ann Carner.**

Boomerang: **o assassinato de um padre.**

Sobre Elia Kazan, sua vida, sua obra, escreveu Roger Tailler, um livro ("Elia Kazan", coleção "Cinéma D'Aujourd'hui", nº 36, Éditions Seghers), que é considerado um dos melhores trabalhos no gênero, uma obra-prima da literatura cinematográfica.

● Em 1944 Elia Kazan estréia em Hollywood com **Laços Humanos** (A Tree Grows in Brooklyn), de boa repercussão na crítica que saudava um novo diretor de talento e que também lhe proporcionou prestígio imediato junto aos produtores, tendo em vista o seu êxito na bilheteria. Como alguém observou, **A Tree Grows in Brooklyn** é um filme "familiar", desenrolado no bairro de Brooklyn, New York, no início do século e que focaliza uma família de imigrantes e seus problemas cotidianos. É baseado no romance de Betty Smith com fortes ressonâncias autobiográficas. Não se nota na "mise-en-scène" uma acentuada influência teatral. Talvez a dialogação seja excessiva, talvez a intimidade com os intérpretes e a linha interpretativa não eram muito comuns no cinema, até então. De qualquer maneira, o controle do diretor sobre os atores é admirável, obtendo esplêndidas interpretações de todo o elenco, particularmente de Dorothy McGuire, James Dunn (que ganhou o Oscar) e Peggy Ann Garner, menina-moça que merecia também um prêmio, tão maravilhosa é sua "performance". "É uma obra de 'charme', o 'charme' de Peggy Ann", declara o próprio Kazan.

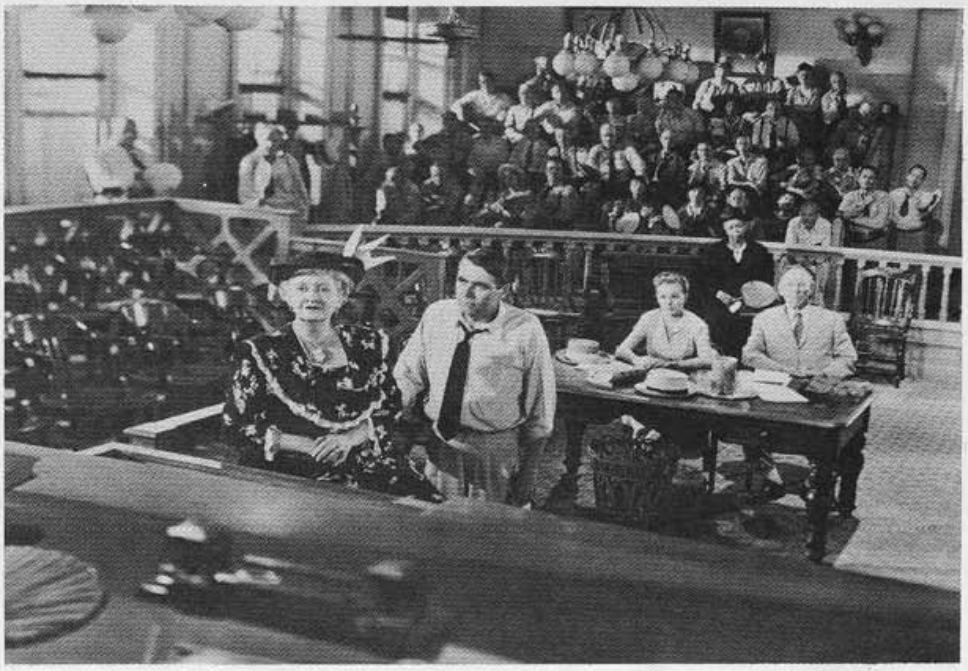
● O segundo filme de Kazan, **The Sea of Grass** (Mar Verde), realizado em 1946, não decepciona — o diretor faz o que pode com a história escrita por Conrad Richter, melodrama desenrolado no Novo México em 1880. É um "falso western", no qual Spencer Tracy encarna um poderoso dono de terras que sacrifica os pequenos colonos em favor do seu despotismo e ambição, mas que acabará derrotado pelo advogado Melvyn Douglas, que defende os colonos e representa o progresso. Kazan encontrou tudo preparado pelo produtor Pandro S. Berman: história, roteiro, elenco. Fez obra de encomenda, "fabricou" o produto, ao qual todavia conferiu um artesanato bastante apreciável. A destacar em **Mar Verde:** a fotografia de Harry Stradling, que, como sugere o título, capta belíssimas cenas, os "long-shots" do mar verde do título em português — o mar de relva. No elenco, dois bons atores: Spencer Tracy e Katherine Hepburn.

Gentleman's Agreement: **Dorothy McGuire, Gregory Peck, John Garfield.**

● Para o famoso crítico, ensaista e poeta James Agee, um dos que mais se impressionaram com a estréia de Kazan em **A Tree Grows in Brooklyn,** o terceiro trabalho do diretor, **Boomerang** (O Justiceiro), foi o melhor filme da temporada de 1947. Produzido por Louis de Rochemont nos moldes documentaristas (uma espécie de réplica americana ao neo-realismo italiano) dos filmes **A Casa da Rua 92** e **13ª Rua Madeleine,** dirigidos por Henry Hathaway, que tinham obtido expressivo sucesso, **Boomerang** — é a primeira obra kazaniana no melhor sentido do termo: foi elaborado por ele desde o roteiro, com Richard Murphy, e o diretor escolheu o elenco servindo-se de atores de sua "entourage" da Broadway, como Lee J. Cobb e Karl Malden, até mesmo de seu tio, o ator Joe Kazan, que lhe inspirou **America, America.** O filme, baseado no artigo "The Perfect Case", de Anthony Aboot (pseudônimo de Fulton Oursler), narrava um erro judiciário que quase seria cometido com a condenação de um inocente, no caso verídico do assassinato de um padre, morto em plena via pública com um tiro na cabeça, ocorrido em Bridgeport, Connecticut, EUA.

De um modo geral as filmagens de **Boomerang** foram realizadas nos próprios locais do acontecimento verídico, a não ser as seqüências de invasão da igreja, da prisão e do palácio da Justiça pelo povo enfurecido, que foram filmadas em Stanford, no mesmo Estado de Connecticut, por proibição daquelas filmagens em Bridgeport. Nessas cenas e em outras, o povo participava sem saber ou era convocado na hora da filmagem, entre os transeuntes que ali passassem. O estilo de Rochemont era assim respeitado por Kazan, que lhe fornecia ainda a sua vocação dramática para dar maior relevo à tensão e acentuar o próprio realismo e que obteve uma homogeneidade impressionante num elenco mesclado de elementos profissionais e a gente do povo. É o primeiro filme que demonstra o espírito combativo do diretor, no ataque violento e corajoso aos políticos e à polícia, que, engrenados numa máquina onde o interesse pessoal conduz à corrupção, praticam a injustiça indiscriminadamente.

● O filme seguinte é também combativo e corajoso: **Gentleman's Agreement** (A Luz é Para Todos), de 1947, abordando a questão do anti-semitismo nos Estados Unidos. O assunto, oportuno e vibrante, não evitava o tom panfletário



Pinky: **em segundo plano, à direita, Jeanne Crain e Ethel Waters.**

e vinha estruturado numa história (de Laura Z. Hobson, roteirizada por Moss Hart) banal, quase medíocre. O que não impede o seu absoluto sucesso, ganhando o filme, o diretor e a atriz Celeste Holm (atriz coadjuvante) os Oscars da Academia do ano. **Gentleman's Agreement** foi produzido em grande estilo (Darryl Zanuck, o "bigboss" da Fox, foi o produtor) e conseguiu atingir, através do êxito na bilheteria e muita repercussão na imprensa, os seus objetivos financeiros e ideológicos. É uma obra vitoriosa, mas, na carreira do diretor, não se alinha ao lado das melhores — talvez seja a última da lista. Kazan obteve da produção muita liberdade, inclusive na escalação do elenco que, com exceção de Gregory Peck e Celeste Holm, é formado de colaboradores, como Dorothy McGuire, John Garfield — seu companheiro do Group Theatre — June Havoc, Albert Dekker, Sam Jaffe, Jane Wyatt e outros.

● A meta corajosa de Kazan continua quando substitui John Ford na direção de **Pinky** (O Que a Carne Herda), em 1949, abordando o tema do preconceito racial no sul dos Estados Unidos. O roteiro escrito pelos fordianos Dudley Nichols e Philip Dunne, baseado no romance "Quality", de Ricketts Summer, era bom e fornecia elementos de que Kazan se utilizou para carregar as imagens daquela emoção especial que ele manipula tão bem. Por esse motivo, reveste-se a denúncia de uma força dramática de apreciável efeito, atingindo seu objetivo. Jeanne Crain, no papel-título ("a branca de sangue preto"), e Ethel Waters, no papel da avó de Pinky, têm desempenhos admiráveis.

Algumas restrições de ordem temática podem ser feitas a **Pinky** que, às vezes, pedia uma audácia e uma coragem maior em algumas seqüências esboçadas com vigor, como a saída de Pinky do tribunal: "Aquela multidão que assiste à sessão do tribunal não ficaria somente a olhar a pequena a sair, vitoriosa. Entraria em ação, imediatamente, e agiria como têm agido, em casos paralelos, as multidões sulistas". Todavia, mesmo que apenas esboce o problema (as citadas cenas do tribunal podem ser interpretadas como um "linchamento" em potencial), a crítica ao preconceito é objetiva e surte bom efeito.

● **Pânico nas Ruas** (Panic in the Streets), de 1950, pode ser classificado como "thriller" semidocumentário, realizado nos moldes lançados por Louis de Rochemont, com filmagens em locação, para garantir a autenticidade de "décors" e de tipos. No entanto, é muito mais do que um simples "thriller" ou o relato jornalístico de uma peste que ameaça uma grande cidade. É o melhor filme de Kazan nessa primeira fase de sua carreira e ocupa lugar entre os melhores do realizador, em qualquer ocasião.

Panic in the Streets: **Jack Palance, Zero Mostel.**

Panic in the Streets é baseado numa história fictícia, de Edna e Edward Anhalt, adaptada por Daniel Fuchs e o roteiro foi preparado por Richard Murphy. A polícia e a Saúde Pública de New Orleans têm 48 horas para capturar dois criminosos (Jack Palance e Zero Mostel) que se supõe estarem atacados da peste bubônica, já que uma de suas vítimas revela na autópsia a variedade terrivelmente grave da epidemia, a peste pneumônica. A polícia tem que ter o cuidado de evitar o pânico da população e a fuga dos assassinos para outra cidade, enquanto os médicos vacinam e imunizam as pessoas que tiveram contato com eles.

No desenrolar desta perseguição, desfila uma extraordinária galeria de tipos humanos, captados aqui e ali nos quarteirões pobres, nos bares de ínfima classe, nas docas, nos hospitais, na delegacia, nas moradias miseráveis, por toda New Orleans. São criaturas reais e comoventes: além dos criminosos, esplendidamente interpretados por Zero Mostel e Jack Palance, Alexis Minottis (o barman Mefaris), Guy Thomakan (Poldi), H. T. Tsiang (o cozinheiro chinês), Lewis Charles (Kochak) e muitos outros. A tensão se alastra por todo o filme. A atmosfera é extraordinariamente tensa enquanto se processam as investigações. No final, os dois homens são caçados "como se fossem ratos num armazém de café e nas docas, de onde eles tentam, desesperadamente, alcançar um navio prestes a partir". Estas seqüências da perseguição final são antológicas: admiravelmente construídas por Kazan que, de resto, mantém o filme, de ponta a ponta, na mesma homogeneidade, mesmo quando compõe cenas menos importantes, intermediárias, como aquelas da intimidade entre o médico (Richard Widmark) e sua esposa (Barbara Bel Gedes), "com magistral simplicidade". Joe Mac Donald, no comando da fotografia, foi um colaborador exemplar do diretor.

● Ao realizar **A Streetcar Named Desire** (Uma Rua Chamada Pecado), em 1950, a única obra de sua filmografia que ele antes levara à Broadway, Elia Kazan inicia uma nova fase em sua carreira: aquela que, superado o período de adaptação ao cinema, senhor de todos os recursos da nova arte, o realizador empreende a criação de uma estética própria, personalista, a visualização de seu mundo. Extraído da peça homônima de Tennessee Williams, **A Streetcar Named Desire** foi atacado e admirado até o extremismo, no mesmo grau de intensidade, o que, de saída,

A Streetcar Named Desire:
Vivien Leigh,
Marlon Brando

prova suas características excepcionais. Não afeitos à sua estética nova e superior, os críticos da obra chamaram-na teatral, não atentando para os alicerces emocionais de uma linguagem que servia o cinema naquilo que ele tem de mais íntimo, de mais belo, que utilizando-se de todos os seus elementos tradicionais (imagem, som, movimento) fazia a conjunção de uns com os outros e destes com os personagens, com os diálogos, com o "décor", com a música — fornecendo-lhe uma alma.

Kazan trouxe da Broadway aqueles elementos de sua confiança, como Marlon Brando (no papel de Stanley Kowalski), Kim Hunter (Stella), Karl Malden (Mitch) e substituiu Jessica Tandy por Vivien Leigh (que criara o papel em Londres) como Blanche Du Bois. De um modo geral, repete o filme a mesma estrutura da peça, cedendo por pressões da Censura a pequenas modificações, como o final "moralista" imposto a Stella. Dizem que a encenação na Broadway possuía características cinematográficas, com recursos de imagem e de som. Do palco para a tela **A Streetcar Named Desire** ganhou maiores dimensões. "Trabalhei bastante sobre os textos de Tennessee Williams", diz Kazan. "É um grande artista, com um real talento para tratar de assuntos que estão no espírito de todos e fazem parte da experiência de cada um. Todos os seus personagens são verdadeiramente sentidos, nenhum é convencional. Todos são justos ou injustos, magníficos ou miseráveis, violentos e fracos". No filme, Blanche e Kowalski são personagens exemplarmente construídos: o "homem das cavernas" e a ninfomaníaca que envelhece à luz de um hipócrita refinamento. Kowalski é o bruto, o animal que já assegurou seu lugar na caverna e possui uma fêmea. Blanche é a evasão da realidade para não ter consciência de suas frustrações, a fuga para a penumbra tentando iludir-se quanto à passagem do tempo, é a poesia para quem "não importa o realismo, mas sim a mágica". Com estes personagens e mais Stella (a fêmea de Kowalski) e Mitch (a garantia do mundo de ilusão para Blanche), o diretor traça sua tragédia.

Viva Zapata!: **Marlon Brando, os "peones", Joseph Wiseman.**

● "Entre meus filmes da década de 50, prefiro **Viva Zapata!** Acho que fiz uma bela obra. Seguramente, é um dos que estão mais perto de mim. O final é maravilhoso: desde o momento em que Zapata desce das montanhas, até os tiros contra ele e o barulho do corpo que se dobra". Para a realização de **Viva Zapata!** em 1951, Kazan procurou a colaboração de John Steinbeck, que escreveu o roteiro baseado em "Zapata the Unconquerable", de Edgcumb Pichon, numa adaptação livre. A Revolução Mexicana é o tema, concentrado na figura empolgante do humilde camponês Emiliano Zapata, herói preferido ao aventuresco Villa e ao visionário Madero, por suas qualidades humanas. Para interpretar Zapata, o diretor escolheu Marlon Brando.

O tratamento dado por Kazan a **Viva Zapata!** difere fundamentalmente da epopéia exuberante criada por Jack Conway em **Viva Villa!** e, de resto, está muito acima do filme de Wallace Beery. O diretor nega também qualquer influência einsensteniana de **Que Viva México!** Kazan optou pelo aspecto humano, dando ênfase a uma espécie de evocação daquela época revolucionária e concentrando a análise sobre aquela gente simples, camponeses e "peones" subitamente inflamados por uma causa de liberdade. A ação do filme se desenrola no período de 10 anos, iniciada um ano antes da deflagração revolucionária e indo até a morte de Zapata em 1919. Zapata, sobre quem recaem muitas interpretações contraditórias, é mostrado sem qualquer invólucro político. É um homem comum do povo que diz ao jornalista Fernando Aguirre (Joseph Wiseman): "Você não ama mulher, nem terra, nem casa; você não ama ninguém; você não tem outro sonho senão destruir" — e prefere o título de General ao de Presidente. É também um predestinado, o símbolo criado pelo próprio povo que não aceita a sua morte, perpetuando-o, em mística ressurreição, no branco cavalo que ronda as colinas (última cena do filme).

Dando ao assunto social a interpretação ditada pela sua sensibilidade,

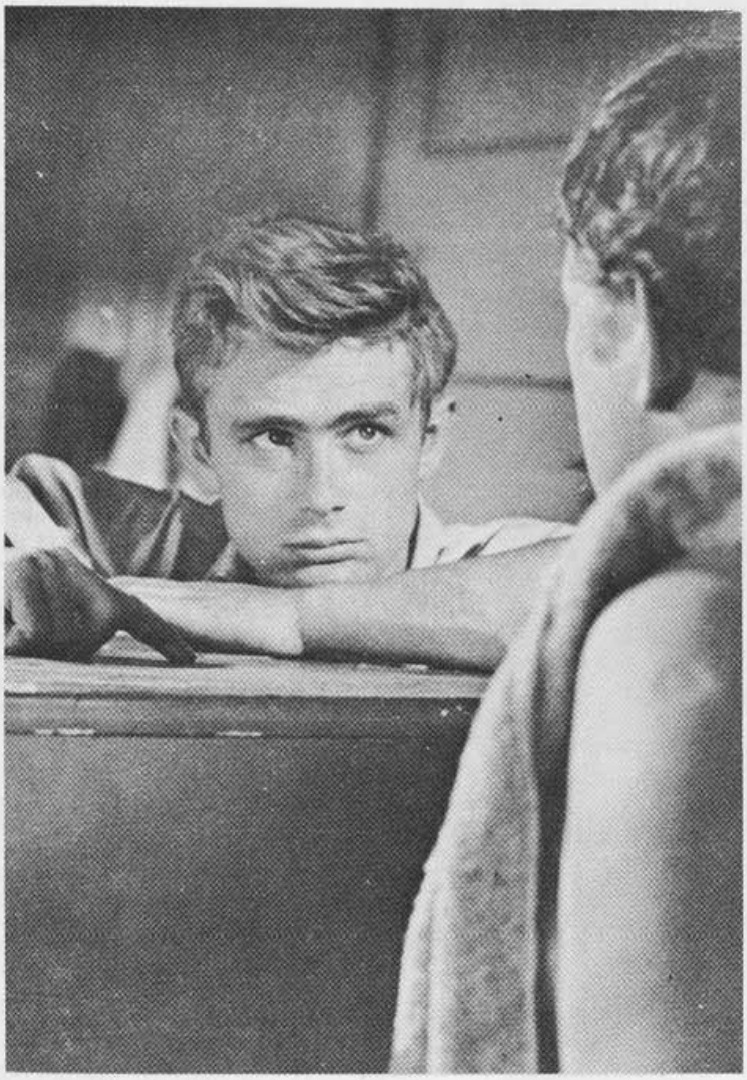
Man on a Tightrope: **Gloria Grahame.**

Kazan fornece a **Viva Zapata!** uma densidade humana, uma força viril e poética, paradoxalmente correlatas, mesmo nas seqüências onde a análise política se sobrepunha a todas as outras. Dentro de uma narrativa perfeita, concisa, o diretor constrói seqüências de exemplar beleza, como todas aquelas do conhecimento e do casamento de Zapata e Josefa (Jean Peters). Compõe com um prazer indisfarçável as cenas da visita de Zapata à família de Josefa para pedi-la em casamento. Acentue-se que, anos mais tarde, Kazan quase que "repetiria" estas seqüências, em situação semelhante, nas cenas do noivado de Stavros com a filha do rico comerciante de Constantinopla em **America America**. Além destes detalhes de observações sobre costumes, sentimentos, o diretor nunca abandona sua tendência natural para a observação humana mais transcendental, como as visualizadas nas relações de Zapata e seu irmão Eufêmio, este admiravelmente interpretado por Anthony Quinn, que ganhou um Oscar de melhor ator coadjuvante.

● Em 1952, Kazan realiza, a partir de um roteiro de Robert E. Sherwood, baseado na novela "International Incident", de Neil Paterson, **Man on a Tightrope** (Os Saltibancos). À primeira vista, o assunto, narrando a fuga de um circo da Tcheco-Eslováquia sob o regime comunista para a Alemanha Ocidental, não poderia despertar maior entusiasmo num realizador tão personalista. E o filme é comumente desprezado, mesmo para admiradores de Kazan. Todavia, Kazan, em **Man on a Tightrope**, não é o artista servindo ao panfleto, mas o realizador que o adapta à condição de mero pretexto e que se serve dos personagens para com eles criar um mundo de sugestões e observações, o que, diga-se de passagem, não foi difícil encontrar num circo em decadência.

Filmado em locação na Alemanha, **Man on a Tightrope** tem ritmo, narrativa, tensão e suspense — tudo como manda o melhor figurino de um filme de ação. O que o enriquece sobremaneira são os tipos, as criaturas do circo: o dono, Karel Cernik (Fredric March); sua filha Teresa (Terry Moore); Zama, sua mulher ninfomaníaca (Gloria Grahame); todos os artistas: trapezistas, palhaços, "la Duchesse". É um microcosmo que Kazan movimenta com muita humanidade, respeito e sensibilidade. E a longa seqüência da fuga, no final — o circo em movimento com seus palhaços alegres saltitando nas estradas cheias de soldados, a música característica, os carros passando, a tensão e a expectativa crescendo a cada instante — é um prodígio de concepção e execução, um clímax vertiginoso, vivido.

● O filme seguinte de Kazan, **On the Waterfront** (Sindicato de Ladrões), de 1954, ganhou uma coleção de Oscars: o de melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro (Budd Schulberg), melhor fotógrafo (Boris Kaufman), melhor direção artística (Richard Day), melhor montagem (Gene Milford), melhor interpretação masculina (Marlon Brando) e melhor coadjuvante feminina (Eva-Marie Saint). Além do Oscar, outros prêmios saudaram o décimo filme de Kazan.



East of Eden: **James Dean.**

On the Waterfront: **Rod Steiger e Marlon Brando.**

que é ainda uma das obras mais discutidas, mais amadas e detestadas da história do cinema.

O roteiro de **On the Waterfront** — um estudo vigoroso do meio sindical americano — foi escrito por Budd Schulberg, que se baseou em artigos de Malcolm Johnson a que juntou os elementos colhidos diretamente, em companhia de Kazan, nas docas de Nova Iorque. "É uma obra de arte e mostra isto", afirmava o crítico do "Time", referindo-se ao trabalho de Schulberg. "É o escritor que importa!", diz Kazan em artigo no qual dá o seu ponto de vista sobre a importância do roteiro na criação de uma obra cinematográfica. Kazan e Schulberg denunciam com autenticidade e violência o gangsterismo existente nos sindicatos que controlam os trabalhores do cais do porto.

Ao seu aspecto social, a que não falta vigor e autenticidade, não diluídos, como querem alguns, nas cenas finais (não existe sequer ùm esboço de "happy-ending", e, antes do derradeiro "shot", Johnny Friendly (Lee J. Cobb), o chefe da "gang" derrotada por Terry Malloy (Marlon Brando), promete aos gritos que vai voltar), Kazan fornece a **On the Waterfront** as melhores características do seu estilo. Da primeira à última cena, o diretor mantém total controle sobre tudo e todos, trazendo à tona todo um mundo de sentimentos, descobertos nos personagens.

Entre os grandes colaboradores de Kazan em **On the Waterfront**, destaca-se, além de Schulberg, o fotógrafo Bóris Kaufman. Antigo colaborador de Jean Vigo, há muitos anos na América esperando uma oportunidade, esta veio para lhe dar, de saída, um Oscar. Outro grande elemento é Leonard Bernstein, compositor e maestro poucas vezes utilizado por Hollywood, responsável entre outros trabalhos pela música e canções de **West Side Story.** Para o filme de Kazan, ele compôs uma partitura onomatopaica, que muitas vezes se utiliza de gritos e ruídos para salientar uma situação dramática. Entre os atores, Marlon Brando tem um memorável desempenho como Terry Malloy, e estão admiráveis Lee J. Cobb (Johnny Friendly), Karl Malden (o padre), Rod Steiger (Charley), Eva-Marie Saint (Edie). Todos os tipos no filme são exatos e expressivos.

Baby Doll: **Carrol Baker, Eli Wallach.**

● **East of Eden** (Vidas Amargas), de 1955, é por muitos considerada a obra-prima de Kazan. É a segunda vez que John Steinbeck colabora com o realizador, desta vez fornecendo o assunto, condensado do seu livro homônimo por Paul Osborn, que escreveu um excelente roteiro. É o primeiro filme em cor e o primeiro em Cinemascope de Kazan, que utiliza esses processos funcionalmente. É também o primeiro filme de James Dean, o jovem (24 anos) e extraordinário ator que morreu ao volante de seu carro, algum tempo depois.

Como o livro, **East of Eden** é "a alegoria do maniqueísmo bíblico, que inverte, em Cal (James Dean) e Aron (Richard Davalos), o Mal de Caim e o Bem de Abel, e provoca a desagregação da família". É a história ou a tragédia de uma família, que como disse um crítico inglês, "torna-se o espelho para todos os seres humanos, da mesma forma que Eurípedes refletiu em "Medéia" toda a vingança e Shakespeare todo o amor romântico em "Romeu e Julieta". Em Cal, jovem inquieto e inconformista, Kazan concentra a narrativa. A reabilitação de Cal processa-se no campo afetivo, principalmente através de Abra (Julie Harris), namorada de Aron, que, guiada pelo instinto, compreende e ama Cal. Por seu temperamento, Cal confirma a etimologia de Caim, que significa "aquisição", e, como Caim, tem forte inclinação para o cultivo da terra. Esplêndida a seqüência do rapaz eufórico vendo brotar a plantação de feijão.

"A afirmação de Cal é feita paralelamente à diminuição gradativa de Aron" — uma moral ambígua, justificada por Kazan na própria tese do filme: "o Mal existe em Abel como o Bem em Caim". O diretor estende esta tese a outros personagens, individuais como o pai de Cal, Adam Trask (Raymond Massey), inflexível nos seus princípios, e Kate (Jo Van Fleet, Oscar de melhor atriz coadjuvante), a mãe voluntariosa e dissoluta, que abandona a família por não suportar a "moral" do marido; e coletivos como a população de Salinas, que se agita desencontradamente quando irrompe a guerra de 1914.

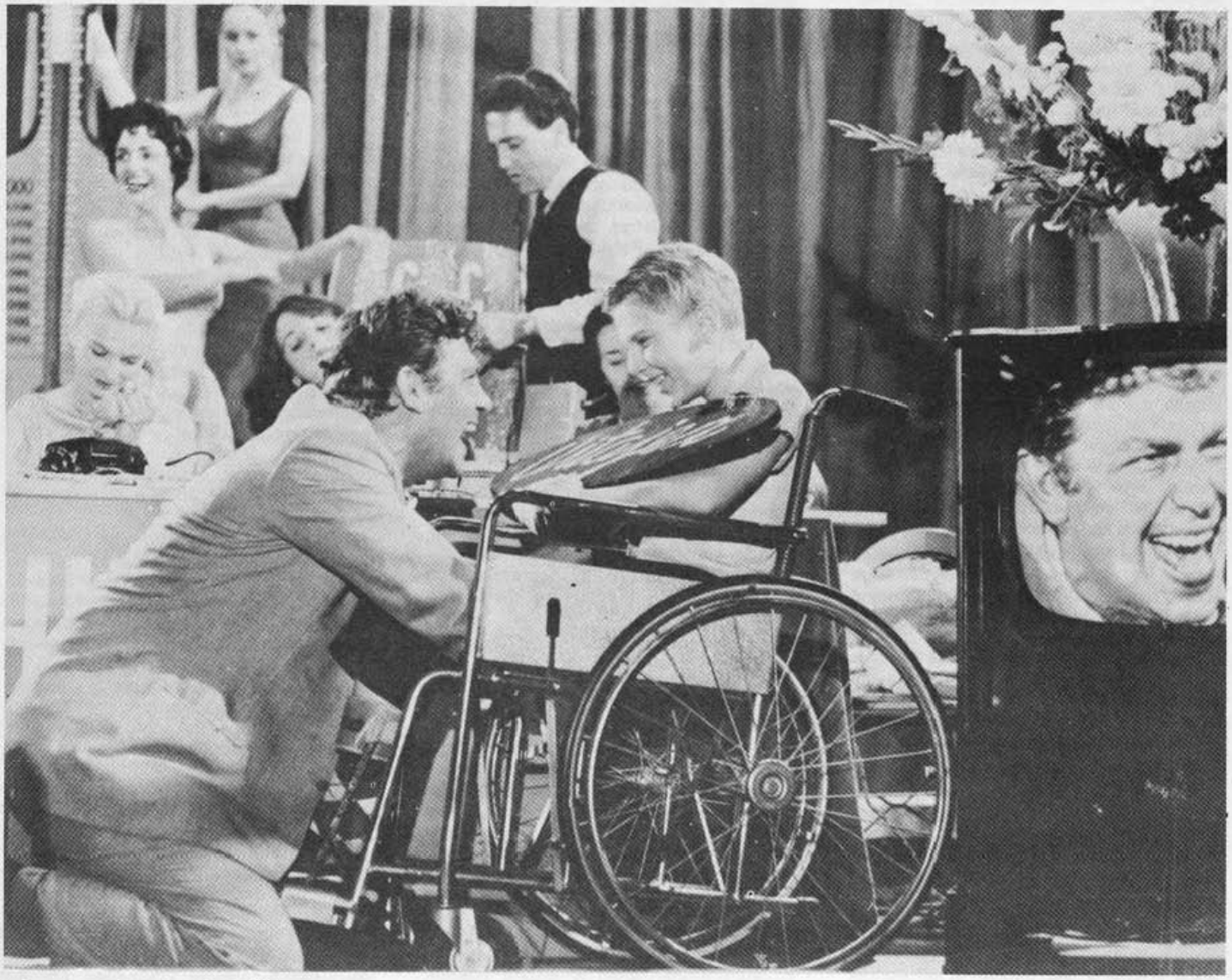
Wild River: **Jo Van Fleet e os "negros".**

Kazan, como observou Antônio Moniz Vianna, "utiliza o novo espaço aberto pelo Cinemascope como espaço dramático, não com finalidade meramente ornamental". A destacar, aliás, dentro de uma narrativa compacta, perfeita, "em que todos os elementos se fundem, nenhum se adianta ou se atrasa", a beleza de algumas cenas: as cenas dos dois idílios de Abra, primeiro com Aron, depois com Cal; as cenas da leitura dos versículos bíblicos; as seqüências do carregamento de alimentos frigorificados — durante as quais Kazan aproveita para realizar pequenas e bonitas cenas de ambientação. "Algumas retiram de pequenos detalhes a sua força: a espontaneidade da dança de Cal na plantação de feijão; aquela em que Cal, ante a recusa do pai em aceitar seu presente, foge como um animal ferido para o bosque, cuja folhagem verde, um verde noturno de inveja e vingança oculta-o da cintura para cima, bem como a Abra, que corre a consolá-lo".

● **Baby Doll** (Boneca de Carne), de 1956, dividiu as opiniões críticas. É a primeira produção da Newtown, produtora independente, com sede em Nova Iorque, criada por Kazan para "quebrar os tabus dos grandes estúdios". Instalada nas proximidades da Broadway e do Actors' Studio, mais precisamente em 1545 Broadway Street, a Newtown Productions oferecia a Kazan "não somente a liberdade, como trazia Hollywood à sua casa". O filme é um relato impressionante sobre a decadência numa zona algodoeira do Sul dos Estados Unidos. Tennessee Williams forneceu o roteiro, baseado em duas peças de sua autoria, ambas de um ato: "The Long Stay Cut Short" (ou "The Unsatisfactory Meal")e "27 Wagons Full of Cotton", adaptadas pelo próprio Kazan.

Kazan manobra admiravelmente os personagens de **Baby Doll.** Como escreveu Ely Azeredo: "Archie Lee (Karl Malden) é uma grotesca amostra do "lixo branco" do Sul. Aos 18 anos, Baby Doll (Carrol Baker) casou-se com ele para não ficar desamparada após a morte do pai. Archie prometeu que não a tocaria até os 20 anos. E é suficientemente baixo para causar repugnância, até os últimos dias do prazo, à jovem inquieta e há muito pronta para o amor. Arruinado pela sua própria incompetência e pela concorrência organizada do sindicato de beneficiamento de algodão administrado por Silva Vacarro (Eli Wallach), Archie põe fogo às instalações deste. Como bom siciliano, Vacarro prepara a "vendetta".

O ambiente do Sul — reproduzido pela depressiva fotografia de Boris Kaufman — oprime e incita esse vaivém de ondas malfazejas: o casarão de Archie tem linhas aristocráticas, mas cai aos pedaços; o matagal envolve as árvores; os negros olham a mulher com cobiça e com deboche o drama que os brancos vivem; os cães acompanham Archie Lee na sua busca à fêmea; ve-



A Face in the Crowd: **Andy Griffith.**

KAZAN

lhos lustres balançam e portas e janelas batem quando o solo trepida com a louca efusão do "esconde-esconde" entre Vacarro e Baby Doll. Antológicas as seqüências do balanço: a sedução de Baby Doll por Vacarro — a "vendetta" — citada como exemplo de construção cinematográfica e impressionante controle do diretor sobre a duração absolutamente necessária de cada cena para a descarga da emoção.

Alguns alegaram que os personagens de **Baby Doll** são inumanos, que uma cruel sofisticação rege aquele mundo sórdido focalizado no filme. O Cardeal Spellman e a Legião da Decência conclamaram o seu "boicote" nos Estados Unidos. Produção relativamente modesta (1.300.000 dólares), o filme foi um sucesso em toda a parte. "Eu fiz **Baby Doll** de acordo com minha visão. Fiz o máximo possível para pôr em filme o que eu sentia sobre o Sul. Não o que o Sul deveria ser ou como será algum dia. Não procurei ser moral ou imoral, apenas verdadeiro. Eu fiz o melhor que podia e gosto do filme como está", declarou Kazan.

● Quando Marcia Jeffries (Patrícia Neal) descobre Lonesome Rhodes (Andy Griffith) na imunda cela coletiva da delegacia de Piggot, Arkansas, procurando material de sabor humano para o programa "A Face in the Crowd" (Um Rosto na Multidão) da modesta rádio de seu tio, ele é apenas mais um vababundo, bêbado e insolente, como tantos outros. Lonesome improvisa "tiradas sensacionais" na guitarra e demonstra um vigor e espontaneidade que impressionam Marcia e os ouvintes da rádio. Em pouco tempo, sob a orientação da repórter, Lonesome Rhodes é um ídolo nacional — um misto de cantor folclórico, humorista e filósofo — que comanda o mais popular programa de TV do país e manipula a opinião pública, "coast to coast". É quando Marcia descobre que criara um monstro. Em linhas gerais, este o assunto e o tema do 13º filme de Kazan: **A Face in the Crowd** (Um Rosto na Multidão), de 1956.

Na linha de **Citizen Kane** (Cidadão Kane), de Welles, e, entre outros, **Meet John Doe,** de Capra, **The Big Carnival** (A Montanha dos 7 Abutres), de Wilder, **All the King's Men** (A Grande Ilusão), de Rossen, **The Sweet Smell of Success** (A Embriaguez do Sucesso), de Alexander Mackendrick, **A Face in the Crowd** se insere no "movimento de auto-crítica da civilização americana, através de seus filmes" e é um dos melhores e um dos que mais ousaram dizer.

A Face in the Crowd foi escrito por Budd Schulberg, primeiro em forma de conto ("Your Arkansas Traveller"), transformado posteriormente em livro ("Some Faces in the Crowd") e roteiro cinematográfico no qual Kazan colaborou estreitamente. Investem Kazan e Schulberg "contra o culto da personalidade e tudo a ela ligado: a gênese do ídolo popular nacional (monstro artificial, frankensteiniano, igualmente perigoso como robô ou quando anda por conta própria); a conquista e o uso do sucesso, o exibicionismo mais deslavado, e o egocentrismo tanto maior quanto o homem é mais medíocre. Investe **A Face in the Crowd** contra a exploração desse ídolo pelas grandes empresas de publicidade, pelos políticos, por ele próprio".

Repudiada pelo próprio Kazan, a última seqüência é artificial, literária (falsa nos diálogos intelectualizados de Walter Matthau), indigna de um grande filme, que além de ser uma obra de audácia extraordinária, é ainda um dos trabalhos de melhor contextura cinematográfica do diretor. É realmente espantoso a variedade e o número de observações lançadas ao longo do filme, sem prejuízo para sua unidade e sua narrativa.

A registrar: a fotografia de Harry Stradling e a montagem de Gene Milford — que realiza um trabalho brilhante, mercê do estilo imposto pelo diretor, que é, dentro de uma densidade e uma unidade absolutas, "de uma arbitrariedade total, lançando a comédia, o drama, e não fechando a porta à caricatura", pois a narrativa pedia realismo, "newsreel", "show", a "féerie" (o concurso de "majoretes" de Arkansas). "Há uma seqüência inteira (e entre as melhores) em que predominam os objetos inanimados — gráficos, termômetros de estatística, som e texto dos "jingles" de TV, câmaras e outras aparelhagens — a seqüência Vitagex, o comprimido que não cura, mas que Lonesome prova, com o símbolo do sol e com garotas bonitas, possuir qualidades afrodisíacas". Também a registrar os excelentes desempenhos de Patrícia Neal e Andy Griffith.

● **Wild River** (O Rio Violento), de 1960, é o filme seguinte de Kazan. O roteiro, escrito por Paul Osborn, baseado em duas novelas "Mud on the Stars", de William Bradford Huie, e "Dunbar's Cove", de Borden Deal, desenvolve um problema de profunda amplitude humanística, causado pelo progresso que destrói muitas ilusões em sua marcha inexorável. A ação situa-se em 1933, quando o então Presidente Roosevelt, visando valorizar o vale do Tennessee, manda construir 26 represas, inundando uma área de 70.000 hectares. Para isto cria a TVA (Tennessee Valley Authority).

Nas primeiras seqüências, filmadas em estilo jornalístico, um homem conta como o rio arrastou seus filhos, sua casa. Diversas tomadas aéreas provam como a construção de barragens era necessária para que o rio violento não ceifasse mais vidas e fornecesse energia elétrica para uma região pobre que dela muito necessitava. A missão do protagonista (Montgomery Clift), delegado da TVA, é a de solucionar os problemas causados por aqueles que obstinadamente se recusam a abandonar suas terras, e a velha Ella Garth (Jo Van Fleet) é, então, o seu problema específico, a que junta os seus próprios — mais complicados e menos interessantes — com Carol (Lee Remick), a neta de Ella, que se deixa envolver por ele num amor cerebral.

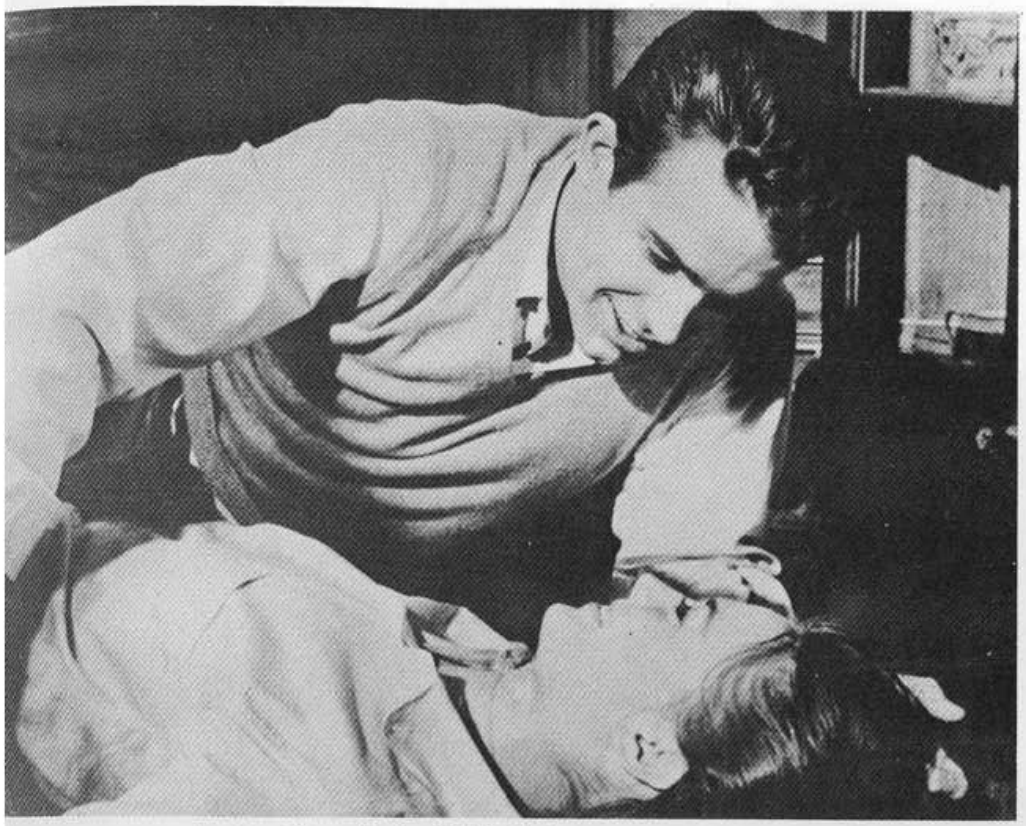
O aspecto sócio-econômico do filme transmite que a posição moral de Kazan frente ao progresso se manifeste "como um mal necessário". Mas também não impede que o realizador se incline mais pelos valores humanos — o que, aliás, ele sempre demonstrou em sua trajetória. Por estas últimas prerrogativas, **Wild River** adquire uma importância admirável: pelas observações humanas e sociais, aqui e ali encontradas no ataque desfechado contra o racismo, contra os interesses políticos e econômicos, a cupidez que domina a razão e o coração.

É, principalmente, através de Ella Garth, "uma velha de 80 anos, indomável de espírito e admirável no seu respeito à tradição", que Kazan dá sua mensagem maior e confere a **Wild River** dimensões emocionais e cinematográficas de extraordinária expressão. "Obstinada, ela recusa vender sua ilha ou permutar o seu terreno, a sua casa por outra com uma varanda igual àquela em que costuma sentar-se e passar o dia serenamente. O progresso, para ela, é suspeito — e é execrável, se ataca para destruir a tradição, que, esta, nada substitui. De sua ilha, só sairá à força."

● "Embora nada possa devolver os momentos do esplendor na relva, da glória nas flores, jamais sofreremos, ao contrário, encontraremos forças naquilo que ficou atrás de nós." O verso de William Wordsworth (de "Ode to Intimation of Imortality), é a epígrafe do filme, a essência mesma de mais uma reflexão de Elia Kazan sobre um segmento da civilização americana: **Splendor in the Grass** (Clamor do Sexo), de 1961.

Em **Splendor in the Grass** (produção Newtown, roteiro de William Inge baseado em argumento de sua autoria) Kazan focaliza a juventude, o sexo e o conflito das gerações, localizados na sociedade americana dos anos 20. É um drama individual e coletivo, moral e sexual, o drama de uma sociedade na qual o egoísmo, o puritanismo, a hipocrisia, a especulação e a proibição são aspectos em pauta.

Em Deanie (Natalie Wood) e em Bud (Warren Beaty), e em suas famílias, detém-se Kazan para a sua reflexão. Bud é o "all american boy", cheio de saúde e ambição. Deanie é a "imagem do próprio desejo", no moreno da pele, nos olhos negros e profundos. Os dois se amam e se desejam — querem casar-se. Mas Mr. Stamper (Pat Hingle), o pai de Bud, não aprova este casamento com uma moça pobre, de outro nível social, que — principalmente — vem interferir com seus planos, que seu filho estude, se forme e perpetue a sua raça vitoriosa, não se lembrando de Ginny (Barbara Loden), a filha ninfomaníaca e degenerada que num momento de "excesso" vem a falecer num desastre de automóvel. Bud é obediente, bom filho, respeitador, e acolhe os conselhos do pai. Enquanto isto, a mãe de Deanie (Audrey Chrustue), por sua vez, quando a filha anuncia sua decisão



Splendor in the Grass: **Warren Beaty e Natalie Wood.**

de casar-se e partir, somente lhe pergunta: "E eu, o que vai ser de mim?".

"O filme não atira a primeira pedra sobre os pais, após lhes fazer uma acusação em regra." A tese de Kazan e Inge demonstra que os pais têm uma grande responsabilidade, mas chega um momento em que os filhos têm que decidir sozinhos. Como diz o psiquiatra a Deanie: "não seus pais, mas você que deve mudar, eles não podem mais". Quando, no final, Deanie pede perdão à mãe, os autores não querem dizer que "os velhos tinham razão", mas, sim, que Deanie já tinha contemplado "o esplendor da relva". A registrar: o "décor" de Richard Sylbert e os costumes de Anna Hill Johnston, preciosos colaboradores na reconstituição de época. Como observou Roger Tailleur, fazendo referência à fotografia em cor de Boris Kaufman: **"Splendor in the Grass**, obra-prima plástica, é, em todos os pontos, digna de seu título sublime". Uma referência especial merece Natalie Wood, que, no papel de Deanie, não somente tem o melhor desempenho de sua carreira, mas uma verdadeira criação, destacando-se em um elenco onde todos estão perfeitos nos papéis.

● O 16º filme de Kazan, **America America** (Terra do Sonho Distante), realizado em 1964, é a sua obra-prima. O primeiro que ele concebeu inteiramente: escritor, roteirista, produtor e diretor. Antes de ser um filme, foi um ensaio chamado "Hamal" e um argumento cinematográfico intitulado "The Anatolian Smile", publicado em forma de romance pela Editora Stein and Day com o título de "America America". Pode ser considerado uma autobiografia ou a biografia de sua família, pois o herói da história, Stavros Topouzoglou (Stathis Giallelis), não é outro senão o tio de Kazan, Avraam Elia Kazanjoglou, o Joe Kazan que apareceu num pequeno papel (Mr. Lukash) em **Boomerang.** Avraam foi o primeiro dos futuros Kazans a embarcar para a América, abrindo caminho para toda a família, que depois o seguiria. "Era um monstro, um sátiro, enriqueceu na venda dos tapetes, perdeu tudo no jogo e acabou vindo para os Estados Unidos", diz o próprio Kazan.

O tema de **America America** é a imigração. É o primeiro capítulo de uma trilogia que Kazan, escritor e cineasta, programou e da qual a terceira parte, também já está pronta, **The Arrangement,** livro e filme, e a segunda, que começa seis anos depois de Stavros chegar à América, está sendo escrita. Este tema de fortes implicações na estrutura da formação de uma nação como os Estados Unidos, contendo o germe de uma trama racial a ela amalgamada, nunca fora antes abordado pelo cinema americano, a não ser numa comédia de Chaplin — **O Imigrante.** Ao assunto, vasto e de profundas libações sociológicas, Kazan confere características definitivas. Como observou S. N. Behrman no prefácio do livro: "Eu nunca vira isto dramatizado. É estranho que ninguém o tenha feito, Kazan o fez. E nunca será feito tão bem de novo".

Desenvolvendo este tema Kazan descobre suas raízes e em Stavros tece a sua tese, que, em última análise, é a tese da humanidade. Como observou um crítico francês (Michel Delahaye): "**America** é a história do nascimento de um homem (como, em filigrana, o nascimento e as etapas de uma obra), ao longo dos processos mesmos do nascimento de uma nação e do nascimento de um homem nesta nação. É também o nascimento de uma noção: a liberdade, que sempre acompanha Kazan ao longo de suas buscas, individuais ou coletivas". Escreveu Roger Tailleur: "O que permite analisar a qualidade do homem é o que ele consegue salvar do grande naufrágio. No dia em que deixa os seus, Stavros recebe do pai estes conselhos contraditórios, comentados a "meia voz" por um tio derrotista:

O Pai: Jesus, ensinai-lhe que os humildes herdarão a terra...
O Tio: Mas não, aqui!
O Pai: Ensinai-lhe que todos os homens são irmãos...
O Tio: Apesar disso, não te fies em ninguém!

O Pai:... que uma palavra gentil e um sorriso cristão afastarão a cólera.
O Tio: Dorme com um só olho fechado!

Conservando sempre na memória esta dupla regra de vida, Stavros afronta o dilema clássico que a linguagem popular exprime assim: ser um banana ou um patife".

O título anterior de **America America,** "O Sorriso Anatoliano", referia-se ao sorriso que Stavros conserva quando enfrenta o mundo: "o sorriso da deferência, o sorriso da conciliação, o sorriso que evita uma briga". Como em Kafka, para cair nas boas graças do inimigo por um crime indefinido, ele usa o sorriso "eu não fiz nada". O seu crime é o da minoria oprimida, "é o crime de estar ali em vez de estar em qualquer outra parte, o crime de viver, em suma. O perpétuo sorriso de Stavros é um pedido de desculpas por estar vivo". Como observou Roger Tailleur: "Contudo, em última análise, e nos últimos segundos do filme, Stavros aparece, ele também, como um desses seres generosos, voltados para os outros. "... Ele mandou vir todos os seus, um por um", eis o êxito do seu grande projeto, do seu "big plan", a realização de sua profecia ("Eles terão orgulho em mim"). Já não é somente o egoísmo, mas o sentido de sacrifício que guiou este herói para quem os outros também existem, como confirmam as suas últimas palavras: "People's waiting" — quer dizer: tanto os clientes a quem é preciso engraxar os sapatos como, para lá do Oceano, quatro irmãos e três irmãs a quem pagará a travessia. Batido, roubado, extenuado de trabalho, prostituído, criminoso, 10 vezes condenado, ele perdeu a alma para preservar o corpo, mas também o dos seus."

KAZAN

"Meu nome é Elia Kazan. Sou grego por herança, turco por nascimento; e americano porque meu tio fez uma viagem." A voz antes dos títulos de apresentação é a do cineasta. "A viagem", como observou Moniz Vianna, "é a odisséia de Stavros Topouzoglou, que enfrentou mil peripécias e mil e um sacrifícios para conseguir, por fim, atravessar o Atlântico. Quase como aqueles gregos mais antigos quando chegaram à vista da água, ele grita em silêncio, com o coração, "América América", depois de beijar o chão da terra que a si mesmo prometera e para a qual esse pioneiro trará mãe, irmãos e irmãs, e traria também o pai, se o velho Isaac tivesse sobrevivido à longa mas profícua espera do final da missão que um dia, num misto de desespero e esperança, confiara ao filho mais velho." "Não propriamente autobiográfico — ainda que a paixão pelo personagem leve Elia a se projetar em Stavros — o filme é o mais pessoal de Kazan, o mais íntimo, obra que sai das emoções exclusivas, da memória reconstituída em termos (isto, o mais significativo) do cinema mais alto, precisamente aquele nível de cinema que só os que agem assim, quase confessionalmente, conseguem alcançar".

À semelhança de Orson Welles no final de **The Magnificent Ambersons** (Soberba), Kazan nos apresenta, ao terminar **America America** aqueles que com ele colaboraram: os intérpretes, todos magníficos: em Anatólia-Stathis Giallelis (Stavros), Harry Davis (Isaac, o pai), Elena Karam (Varso, a mãe), Estella Hemsley (a avó), Frank Wolff (Vartam Damadian, o armênio); na estrada — Gregory Rokasis (Hohanness, o amigo tuberculoso), Lou Antônio (Abdul, o ladrão assassinado); em Constantinopla — Salem Ludwig (Odysseus, o primo), John Marley (Carrabet, o colega nos serviços de "hamal"), Joanna Frank (Vartuhi, a prostituta), Linda Marsh (Thomna, a noiva), Paul Mann (Aleko Sinnikoglou, o rico comerciante de tapetes), Robert H. Harris (Aratoon Kebbabian, o "americano"), Katharine Balfour (Sophia Kebbabian, mulher de Aratoom de quem Stavros se torna amante) e outros. Uma extraordinária coleção de personagens que Kazan inventou ou recordou — não importa, de qualquer forma, verdadeiras criações.

Também são citados pelo diretor, o fotógrafo Haskell Wexler, que correspondeu aos seus objetivos dando às diversas passagens — desde o monte Aergius, permanentemente gelado, da Anatólia, à luminosidade de Constantinopla e ao cinza opressivo do navio — o tom certo; o autor da partitura musical, o grego Manos Hadjidakis, descoberto por Jules Dassin em **Nunca aos Domingos**; os costumes de Anna Hill Johnstone (preciosa colaboradora em muitos filmes); o cenógrafo Gene Callahan; os montadores Dede Allen e Peter Grivas. Com estes elementos Kazan reconstitui em **America America** "uma história familiar que o fervor transforma em legenda", a trajetória de Stavros que sai de Anatólia, passa por Constantinopla e vai à America, onde chega trocando o "fez" (gorro) do colega "hamal" Carrabet por um chapéu de palha "à moda americana", e não mais Stavros, mas sim Joe Arness, o segundo nome herdado de sacrifício do amigo Hohanness.

● **The Arrangement** (Movidos pelo Ódio), o 17º filme de Kazan, é a terceira parte da trilogia planejada pelo realizador sobre o tema da imigração. Antes de ser filme (como **America America**), foi um livro que bateu recordes de vendagem no seu lançamento nos EUA, em princípios de 1969, tornando-se um dos maiores "best-sellers" do ano. O filme, para o seu realizador, "é melhor organizado, mais sucinto e

America America: **Elena Karam, Stathis Giallelis.**

compacto do que o livro, e, neste sentido, superior". Antes de qualquer outra coisa, **The Arrangement** é uma confissão, dramática e terrível, de um homem que, sendo um artista, é ainda um profundo desbravador da alma humana.

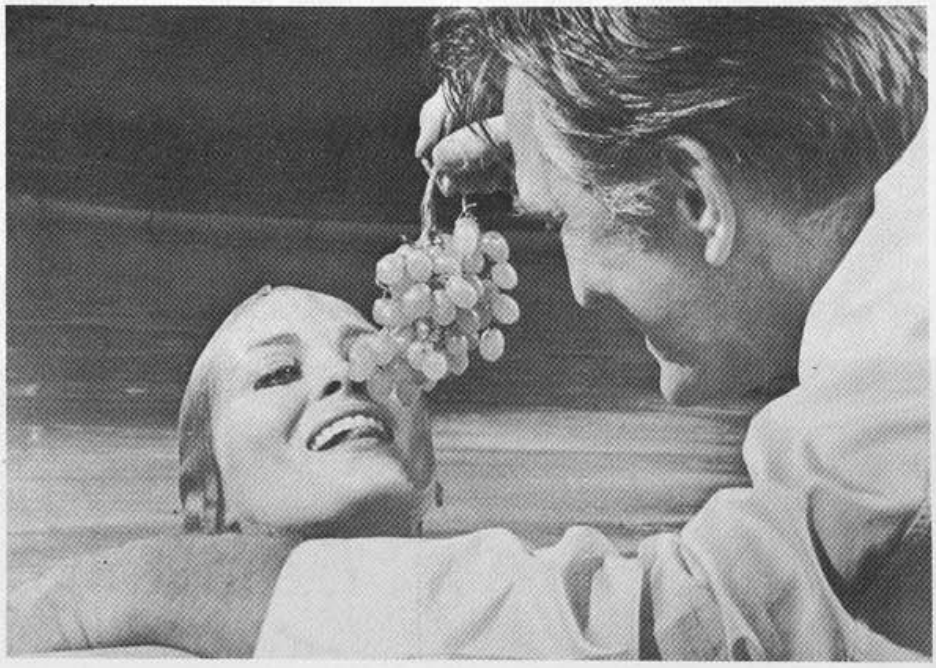
"Amo os Estados Unidos, meu país. Ao mesmo tempo, tenho fortes sentimentos contra os norte-americanos e algum medo. Não com referência à política ou coisas semelhantes, mas no que diz respeito à essência da civilização que os Estados Unidos exprimem. Muitas coisas da vida norte-americana são meros artifícios — no mau sentido do termo. Não correspondem à verdade, não respondem aos verdadeiros laços entre as pessoas, são relações forjadas. Relações inventadas de modo que sejam viáveis, suportáveis". Estas palavras foram ditas pelo próprio autor de **The Arrangement** e definem o filme, tudo que provoca a tragédia de Evangelos Arness, conhecido como Eddie Anderson, o vitorioso homem nos negócios de publicidade, e também como Evan Arness, o escritor meio frustrado. Kirk Douglas é o intérprete deste personagem.

Aos 43 anos de idade, Eddie, que é sobrinho de Stavros (o herói de **America America**), descobre a inutilidade de sua vida, e um desastre proposital leva-o à "loucura" de uma longa e terrível busca: a busca do seu "ser" perdido no tempo e no espaço. Para Eddie, há um passo entre a aparência e a realidade — atrás de sua máscara de "homem que tem tudo na vida", esconde-se uma série de "arranjos": seu casamento, seu trabalho, suas escapa-

das sexuais, suas amizades. Kazan, escritor e cineasta, cerca este personagem de caráteres extraordinariamente bem delineados. Assim, Deborah Kerr é Florence, a esposa perfeita; Richard Boone é Sam Arness, o pai; Faye Dunaway é Gwen Hunt, a amante; Hume Cronyn é Arthur, o amigo e advogado da família; Dianne Hull é Ellen, a filha adotiva; o tio Stavros (E. J. Andre); Gloria, a cunhada (Carol Rossen); Michael, o amigo de Gwen; Charlie (John Rodoph Jones), o que foi amante de Gwen. Gwen, primitiva em suas ações e toda instinto, é o único ponto de apoio e comunicação para Eddie nesta terrível busca do tempo perdido.

● **The Visitors** (Os Visitantes) realizado em 1971 e representante do cinema americano no Festival de Cannes, 1972, surpreendeu a quantos nunca poderiam esperar por parte de Kazan uma produção tão modesta em termos de custos e de equipe: rodado em 16mm (ampliado a 35mm para exibição comercial); pequena equipe (além dos cinco atores mais quatro técnicos); locação na própria casa do diretor e de seu filho Chris Kazan, um dos produtores e autor do roteiro. O "tour-de-force" a que se impôs o realizador acostumado a bem cercar-se de elementos profissionais da melhor qualidade é uma experiência válida e coroada de êxito.

Durante os seus 87 minutos de duração ressalta do filme o absoluto domínio do diretor na utilização de suas ferramentas de trabalho e na criação de uma atmosfera perfeita, a mais adequada para sua história. Como salientou Fernando Ferreira, "tematicamente, **Os Visitantes** tem sido apresentado como um filme que estuda os efeitos da guerra do Vietnam sobre a sociedade americana, o que é exato até o ponto em que os personagens da fita apresentam-se condicionados por ocorrências bastante próximas, relacionadas imediatamente com a guerra. Mas a fita contém uma seqüência que permite apreciar em maior extensão essa conotação. Diante da televisão, Bill, os visitantes e Harry Wayne, o pai da jovem, acompanham um jogo de rugby. Harry, bêbado, explode na citação de preconceitos belicistas, de virilidade e de enfoque moral que são bem o sucesso das novelas de bangue-bangue que lhe garantem um lugar confortável entre os "best-sellers" do gênero. As imagens, na TV, documentam um esporte extremamente violento, enquanto a arenga do novelista incendeia o revanchismo dos dois visitantes. Nesse episódio, o filme parece querer significar que essa violência encerra algo mais que a ocorrência de guerra que marcara tão fundo aquelas vidas. Mike e Tony, os dois visitantes, repetirão o ritual de sadismo menos por causa da guerra, talvez, do que por um condicionamento insistente, encomiástico e existencialmente assumido, no dia-a-dia social, das linhas de ação que comandam a violência."

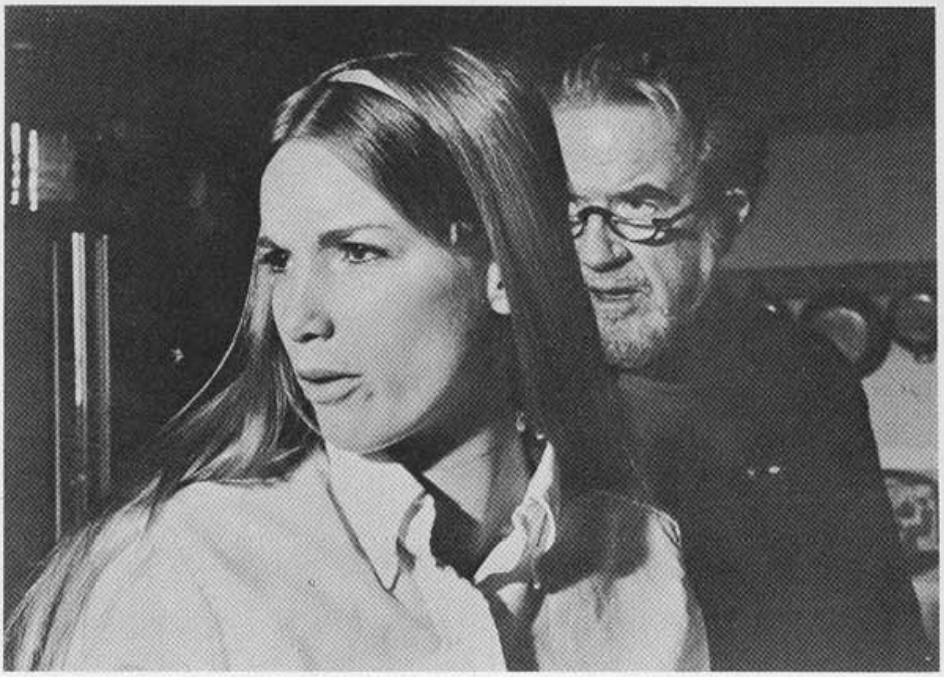


The Arrangement: **Faye Dunaway e Kirk Douglas.**

Mesmo com a desvantagem técnica do "blow-up" para 35mm, a fotografia em cor (de Nick Proferes, também montador) ajuda Kazan na criação da atmosfera pretendida. E os atores, quase todos pouco experientes e desconhecidos correspondem muito bem aos seus personagens: Steve Railsback é Mike Nickerson; Patrick McVey é Harry; James Woods é Bill; Patricia Joyce é Martha; Chico Martinez é Tony. Praticamente com estes elementos citados Kazan constrói sua obra — inquietante, expressiva.

Bibliografia

* "Elia Kazan", de Roger Tailleur.
* "Les Incertitudes d'Elia Kazan" ("Positif"), de Michel Ciment
* Críticas de **Sindicato de Ladrões, Baby Doll, Um Rosto na Multidão, O Rio Violento, Terra do Sonho Distante,** de Antônio Moniz Vianna, publicadas em "O Correio da Manha"
* Críticas de **Baby Doll** e **Um Rosto na Multidão,** de Ely Azeredo, publicadas na "Tribuna da Imprensa"
* Crítica de **Os Visitantes,** de Fernando Ferreira, publicada em "O Globo"
* Diafilme "Elia Kazan", série Grandes Cineastas, produzido pelo INC, de Carlos Fonseca.



The Visitors: **Patricia Joyce e Patrick McVey.**