

Hollywood y los formatos de pantalla ancha en el ocaso del cine clásico

*Jorge Manuel Neves Carrega**
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Resumen:

Durante la década de 1950, el cine de Hollywood experimentó una profunda crisis, directamente relacionada con una importante pérdida de espectadores. El surgimiento de la televisión como medio de entretenimiento masivo llevó los grandes estudios a apostar por los formatos de pantalla ancha, en particular Cinemascope, VistaVision y Todd AO, que, además de introducir dimensiones espectaculares, contribuyeron a la masificación del color y la introducción del sonido estereofónico como elementos centrales de una estética de participación sensorial que buscaba cautivar al público, ofreciéndole una alternativa al entretenimiento televisivo.

La revolución tecnológica que tuvo lugar durante la década de 1950 tuvo un impacto considerable en el cine de Hollywood, dando lugar a un estilo exhibicionista, en el que la espectacularidad y el acto de mostrar era a veces más importante que contar una historia, contribuyendo a este modo a la erosión del estilo clásico de Hollywood en el cine de directores como Otto Preminger, Nicholas Ray, Frank Tashlin, Samuel Fuller, Jean Negulesco, Richard Fleischer y Vincente Minnelli.

Palabras clave:

Widescreen, Cinemascope, Cine Clásico, Estudios de Hollywood, Darryl F. Zanuck.

Hollywood and widescreen formats in the twilight of classic cinema

Abstract:

During the 1950s, Hollywood cinema went through a deep crisis, directly related to a major loss of viewers. The emergence of television as a means of mass entertainment led major studios to bet on widescreen formats, in particular Cinemascope, VistaVision and Todd AO, which, in addition to introducing spectacular dimensions, contributed to the massification of color and the introduction of stereophonic sound as central elements of an aesthetic of sensorial participation that sought to captivate the public, offering an alternative to television entertainment.

The technological revolution that took place during the 1950s had a considerable impact on Hollywood cinema, giving rise to an exhibitionist style, in which spectacularity and the act of showing was sometimes more important than telling a story, contributing for the erosion of the so-called classic Hollywood paradigm in the works of film directors like Otto Preminger, Nicholas Ray, Frank Tashlin, Samuel Fuller, Richard Fleischer, Jean Negulesco and Vincente Minnelli.

Key words:

Widescreen, Cinemascope, Classical Hollywood Cinema, Studio System, Darryl F. Zanuck.

1. A REVOLUÇÃO TECNOLÓGICA DO WIDESCREEN

No início da década de 1950, os estúdios de Hollywood enfrentaram uma crise de espectadores, provocada por um conjunto de fatores socioeconômicos, entre os quais a emergência da televisão enquanto meio de entretenimento de massas. No entanto, o pequeno ecrã foi, também, o catalisador de uma revolução tecnológica, estimulando o desenvolvimento de diferentes formatos de *widescreen*, do cinema em três dimensões (3D), do som estereofónico e uso generalizado da fotografia a cores: graças à introdução do Eastman color (um processo menos

dispendioso do que o Technicolor), oferecendo aos estúdios californianos uma importante vantagem sobre as estações de televisão norte-americanas que, só em meados dos anos 60, iniciaram emissões regulares a cores.

Apesar de serem tecnicamente viáveis desde o final da década de 1920, os formatos de ecrã panorâmico não conseguiram destronar o tradicional *aspect ratio* (1.33:1), adotado como *standard* pela indústria de cinema norte-americana, até 1953. No entanto, em setembro de 1952, a estreia do filme *This is Cinerama* (R. L. Bendick/ H. Squire, 1952)¹, representou um momento de viragem na história do cinema. Realizada por Robert L. Bendick e narrada por

Recibido: 14-XI-2021. Aceptado: 20-XII-2021.

* Investigador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação. Endereço de correspondência: jmcarrega@ualg.pt

¹ Ao longo deste artigo a primeira referência a um filme será sempre feita pelo título original, seguida do nome do realizador, nome do diretor de fotografia e o respetivo ano de estreia, mas nas referências posteriores será identificado apenas pelo título e ano.

Lowell Thomas (um famoso apresentador de programas radiofônicos), *This is Cinerama* (1952) foi concebido como veículo para promoção de um espetacular processo de filmagem que utilizava três câmaras em simultâneo, sendo projetado num ecrã ligeiramente côncavo que envolvia o espectador num campo de visão de aproximadamente 146 graus. No entanto, apesar do seu enorme impacto visual, este processo de filmagem levantou dificuldades técnicas que, para além de inflacionarem os custos de produção, obrigavam a dispendiosas obras de adaptação nas salas de cinema, fazendo com que este processo nunca se afirmasse como opção viável, no contexto do sistema de produção dos estúdios de Hollywood.

A reação favorável do público a *This is Cinerama* (1952), convenceu os patrões da T.C. FOX (Darryl F. Zanuck e Spiro Skouras), de que a solução para a perda de espetadores residia efetivamente na tecnologia *widescreen* (e não no 3D). Deste modo, os responsáveis pelo estúdio decidiram retomar o projeto iniciado por William Fox em 1927, e apostaram no desenvolvimento de um sistema de ecrã panorâmico economicamente viável².

Um ano depois da estreia do filme *This is Cinerama* (1952), a T.C. FOX apresentava ao público o *Cinemascope*, um processo de fotografia em 35mm que utilizava uma lente anamórfica para obter uma imagem com uma dimensão de 2.55:1 (mais tarde reduzida para 2.35:1). Para lançar o novo formato de ecrã, a Fox escolheu uma produção bíblica, *The Robe* (H. Koster/Leon Shamroy, 1953), cujo êxito foi imediatamente seguido pela comédia romântica *How to Marry a Millionaire* (J. Negulesco/J. McDonald, 1953), produzida quase em simultâneo com o referido filme bíblico. O êxito alcançado por ambos os filmes, ditaria a imediata adoção do *Cinemascope*, não só pela FOX, mas, também, no ano seguinte, pela MGM e a Warner Bros, optando a Paramount por desenvolver o seu próprio sistema de *widescreen*, o VistaVision.

Enquanto a FOX e a Paramount disputavam a hegemonia dos formatos panorâmicos, o empresário Mike Todd desenvolvia um processo de alta qualidade, batizado de Todd AO. Apresentado ao público norte-americano em 1955, com a estreia da versão cinematográfica do musical *Oklahoma* (F. Zinnemann/R. Surtees, 1955), este novo processo viria a ser utilizado em cerca de dezena e meia de grandes produções, entre as quais êxitos como *Around the*

World in Eighty Days (M. Anderson/L. Lindon, 1956) e *Cleopatra* (J.L. Mankiewicz/L. Shamroy, 1963)³.

A popularidade dos formatos de ecrã panorâmico constituiu um fator decisivo nas transformações estéticas que se verificaram no cinema de Hollywood durante a década de 1950, originando o desenvolvimento de novas estratégias de produção que visavam explorar ao máximo o impacto visual do *widescreen*. A aposta na espetacularidade traduziu-se, naturalmente, numa preferência por géneros como o *western* e o cinema histórico ou de aventuras; ou simplesmente histórias cujas características se adequassem melhor a um cinema movido por uma lógica de «atrações», em que os valores extrínsecos à narrativa, ganharam uma enorme importância na estratégia de promoção dos filmes.

Ao longo da década de 1950, o *widescreen*, transformou-se num elemento fundamental numa estratégia de «diferenciação de produto», com a qual os grandes estúdios norte-americanos procuraram combater a concorrência da programação televisiva, assumindo um papel central nas campanhas de *marketing* dos grandes estúdios, que colocavam uma forte ênfase na exibição do aparato tecnológico⁴.

2. UMA ESTÉTICA DO WIDESCREEN

O impacto estético do *widescreen* no cinema de Hollywood tem vindo a ser discutido desde os anos cinquenta. Para André Bazin, Eric Rohmer, François Truffaut e Jacques Rivette a introdução do *Cinemascope* constituiu uma revolução estética, cuja grande virtude foi a de permitir o desenvolvimento de um cinema menos dependente dos efeitos de montagem e mais propício ao trabalho de *mise-en-scène*⁵.

André Bazin não hesitou em considerar o *Cinemascope* como um fator potenciador de realismo, mas, na opinião de David Bordwell, apesar da grande dimensão do ecrã ter incentivado uma maior espetacularidade do cinema de Hollywood, o autor minimizou o impacto estilístico do *widescreen*⁶, opinião que não é partilhada por Belton, Hall e Neale, para quem:

«The impact of the 1950's widescreen revolution on the cinema as an art and as an industry has been profound. It influenced the nature of the subject matter that

² BELTON, J., HALL, S. y NEALE, S. (ed.), *Widescreen Worldwide*, Leicester, 2010, pp. 11-21.

³ HEREDERO, C. y TORREIRO, C. (coords.), *Historia General del Cine vol. X (1955-1975)*, Madrid, 1996, p. 30.

⁴ BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, 1985, pp. 358-360.

⁵ Em janeiro de 1954, a revista *Cahiers du Cinéma* nº 31, publicou um dossier dedicado ao *Cinemascope*, vid. HILLIER, J. (ed.), *Cahiers du Cinéma: The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, 1985, pp. 273-74.

⁶ BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema...*, p. 361.

was selected for production, the way in which films were staged, shot and edited, and the marketing, distribution and exhibition of motion pictures.»⁷

Porém, se o *Cinemascope* não trouxe alterações estilísticas importantes (como afirmou Bordwell), por que motivo a indústria de Hollywood resistiu à sua introdução (no final dos anos vinte) e por que razão desagradou tanto a alguns dos maiores cineastas do período clássico? Segundo John Belton, uma das razões principais para esta resistência foi uma falta de consenso, no seio da indústria de cinema norte-americana, relativamente ao formato a adotar como *standard*. Segundo o autor, foram muitos os diretores de fotografia e realizadores que se opuseram ao *widescreen*, pois consideravam que este se distanciava demasiado do chamado *golden ratio* (1.618:1), calculado a partir do estudo das maiores obras de arte clássicas⁸.

Não surpreende, portanto, que com raras exceções, cineastas como John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang e George Stevens tenham evitado utilizar processos de *widescreen* mais pronunciados, como o *Cinemascope* (2.35:1) e o Todd AO (2.20:01), optando antes pelo Vista Vision (1.85:1). Eis a opinião de Fritz Lang e Howard Hawks sobre o *Cinemascope*:

«Peter Bogdanovich: Why did you shoot Moonfleet in Cinemascope?»

Fritz Lang: I had to. And it was interesting. I found out how difficult it is to work with. (...) if you think about famous paintings, there is only one I know of that has this format, and that's the Last Supper. (...) I think Vista Vision was much better»⁹.

Peter Bogdanovich: Land of the Pharaohs is the only film you've made in cinemascope: what do you think of the process or that shape?»

Howard Hawks: I don't think Cinemascope is a good medium. For other things it's distracting - it's hard to focus attention and it's difficult to cut. If cinemascope size had been any good, painters would have used it more - they've been at it a lot longer than we have.»¹⁰

A resistência de cineastas como Lang e Hawks aos processos de *widescreen*, e as referências que fizeram aos mestres da pintura ocidental, são reveladoras da enorme influência que a tradição representativa da arte ocidental exerceu sobre o cinema clássico de Hollywood, e como a introdução do *widescreen* veio desestabilizar um conjunto

de princípios formais, profundamente enraizados em Hollywood. No entanto, nem todos encararam os formatos panorâmicos com desconfiança ou viram nestes um mero retrocesso. Para Jacques Tourneur e Richard Fleischer, o *Cinemascope* permitia novas formas de composição do plano, minimizar a montagem e desenvolver relações mais interessantes entre as personagens¹¹.

Ao contrário de Walter Lassally, um dos críticos dos formatos *widescreen*, Jacques Rivette, num artigo publicado em janeiro de 1954, na revista *Cahiers du Cinéma*, foi quem primeiro percebeu (no seio da crítica) o verdadeiro potencial dos formatos panorâmicos. Para o autor, o *Cinemascope* permitiria que os grandes cineastas diversificassem os seus estilos, privilegiando a *mise-en-scène* (em detrimento da montagem) e a realidade da superfície alargada do plano, em detrimento da sensação ilusória da profundidade de campo¹².

Tal como Jacques Rivette previra, as características dos processos de *widescreen* estimularam a adoção de um conjunto de soluções formais, distintas das práticas institucionalizadas no cinema de Hollywood, produzindo alterações num modelo de composição profundamente influenciado, segundo Rudolf Arnheim, pelo caráter essencialmente «centrado» da pintura ocidental¹³, originando um descentramento anticlássico do plano que permitiu aos realizadores situar a cena principal fora do centro teórico, colocando-a nas margens ou em segundo plano¹⁴.

No entanto, este descentramento da composição do plano não se ficou a dever, unicamente, a uma opção estética dos realizadores, resultando também da lógica de produção adotada pelos estúdios, como se constata pelo seguinte excerto de um memorando de Darryl F. Zanuck, datado de 25 de março de 1953:

«In studying five reels of rushes as well as six reels of rushes of How to marry a millionaire, I am now more than ever convinced that the greatest value in a camera angle is to try and keep the people spread apart if there is only two or three people in the scene so that the entire scene is constantly filled. If the people are spread out filling the screen, then we are putting on film an effect that we cannot get on the old 35mm.»

We must not forget the illusion of depth comes at least 25 percent from the stereophonic sound (...). The full value of stereophonic sound comes from the distance between the two people who are talking (...)»¹⁵

⁷ BELTON, J., HALL, S. y NEALE, S. (ed.), *Widescreen Worldwide...*, p. 2.

⁸ *Ibid.*, pp. 15-17.

⁹ BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It? Conversations with Legendary Film Directors*, New York, 1997, p. 224.

¹⁰ *Ibid.*, p. 356.

¹¹ HURTADO, J. y LOSILLA, C. (coord.), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno*, Valencia, 1997, p. 90.

¹² HILLIER, J. (ed.), *Cahiers du Cinéma volume 2: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*, London, 1986, pp. 273-279.

¹³ AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Aesthetics of Film*, Austin, 2004, p. 107.

¹⁴ CASPER, D., *Post-war Hollywood 1946-1962*, Oxford, 2007, p. 109.

¹⁵ BEHLMER, R., *Memo from Darryl F. Zanuck- The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, New York, 1993, pp. 235-236.

Deste modo, para além das opções formais dos realizadores, o descentramento e o deslocamento das personagens na superfície do plano estiveram diretamente relacionados com a utilização do aparato tecnológico tendo em vista a obtenção de um conjunto de efeitos que visavam diferenciar a produção cinematográfica da televisiva.

Para além do efeito de descentramento, a utilização dos formatos panorâmicos permitia preservar a relação dos protagonistas com o espaço que ocupam, oferecendo aos realizadores novas possibilidades de composição do plano que, por vezes, assumiam contornos metafóricos. Em *Anastasia* (A. Litvak/J. Hildyard, 1956), Anatole Litvak utiliza o *Cinemascope* para sugerir a complexa relação que se estabelece entre as quatro personagens. Na imagem, Anna Koref (interpretada por Ingrid Bergman) é interrogada por Boris Chernov e Petrovin (interpretados por Akim Tamirof e Sascha Pitoeff, respetivamente), tudo sob o sinistro olhar do General Bounine (interpretado por Yul Brunner), um oportunista que irá manipular todos os personagens desta história, convencendo-os de que Anna pode ser de facto a princesa Anastasia Romanov, herdeira legítima do trono dos Czars da Rússia.

Os processos de *widescreen* favoreceram, igualmente, a adoção de um estilo fluido e virtuoso, como podemos observar em filmes como *Brigadoon* (V. Minnelli/J. Ruttenberg, 1954), *Carmen Jones* (O. Preminger/S. Levitt, 1955) ou *Judgment at Nuremberg* (S. Kramer/E. Laszlo, 1961), em que se registou um aumento significativo da duração média do plano¹⁶.

Uma das virtudes do *Cinemascope* foi ter destruído o enquadramento rígido, permitindo ao espetador concentrar

a sua atenção nas personagens que transitam pelo ecrã. No entanto, para Carlos Losilla, esta ampliação do espaço, produzida pelo *widescreen*, levou a que, por vezes, os protagonistas surgissem algo deslocados, como se não encontrassem o seu lugar no cenário. Em *An Affair to Remember* (L. McCarey/M. Krasner, 1957), *remake* de *Love Affair* (L. McCarey/R. Maté, 1939), o recurso ao *Cinemascope* permitiu que Leo McCarey, realizador de ambos os filmes, substituísse o clássico campo-contracampo pelo plano longo, associado aos movimentos de câmara, reduzindo assim os mais de cento e dez planos da versão original, para pouco mais de setenta, na versão dos anos cinquenta¹⁷, uma redução ainda mais significativa quando notamos que, com 119 minutos, o *remake* de 1957 ultrapassa bastante os 88 minutos de *Love Affair* (1939).

Esta tendência para uma minimização da montagem, entusiasticamente recebida pela revista *Cahiers du Cinéma*, caracteriza o trabalho de cineastas aclamados como Otto Preminger, Vincente Minnelli e Billy Wilder, mas também realizadores como Edward Dmytryk, Anatole Litvak ou Jean Negulesco, verificando-se, igualmente, na obra de veteranos como Henry King, George Cukor e Raoul Walsh¹⁸. Segundo Jean-Claude Biette:

«*The Tall Men* (R Walsh/L. Tover, 1955), por vezes no limite da paralisia contemplativa, põe em destaque as relações interiores das personagens. Isoladas no espaço desse amplo ecrã, elas deslocam-se sem pressas, tal como o fariam num palco. O corte do plano torna-se mais raro. Estamos no Teatro do *Cinemascope*.»¹⁹

Ao «desvalorizarem» a montagem analítica, elemento estruturante do cinema clássico de Hollywood que permitia ao realizador guiar a atenção dos espetadores, estes



Figura 1: *Anastasia* (1956). Foto do autor: Fonte dvd.

¹⁶ Barry Salt utiliza o termo ASL-Average Shot Length. SALT, B., *Film Style and Technology: History and Analysis (3rd edition)*, London, 2009, p. 274 e pp. 280-283.

¹⁷ LOSILLA, C., *La Invención de Hollywood: o como olvidar-se de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, 2003, pp. 19-21.

¹⁸ SALT, B., *Film Style and Technology...*, p. 274.

¹⁹ BIETTE, J. C., «Um olhar sobre Raoul Walsh», em FERREIRA, M. C. (Org.), *Raoul Walsh*, Lisboa, 2001, p. 143.



Figura 2: *The Tall Men* (1955). Foto do autor: fonte dvd.

cinastas desenvolveram um estilo mais subtil e por vezes ambíguo, exigindo uma maior participação do espetador na leitura do plano. Assim, o *widescreen* potenciou o desenvolvimento de uma *mise-en-scène* que privilegiava o plano de conjunto, resultando, por vezes, na construção de imagens «atravancadas», em que (tal como nos grandes quadros de Veronese e Tintoretto), abundavam personagens e objetos pouco relevantes, obrigando o espectador a uma leitura topológica do plano. Na opinião de Howard Hawks, em entrevista concedida aos *Cahiers du Cinéma*, em 1963:

«Há quem não se preocupe. Cortam e deixam o olhar do espectador errar à aventura, deixam-no descobrir o que quer descobrir. Mas é quase impossível que o espectador se concentre: tem coisas a mais para ver, não pode ver as coisas no seu conjunto.»²⁰

No entanto, o impacto do *widescreen* no aumento médio da duração do plano não impediu que os recursos da montagem fossem utilizados de modo expressivo por cineastas como Samuel Fuller no western *Forty Guns* (S. Fuller/J.F. Biroc, 1957), onde conciliou planos longos (concebidos com recurso a elegantes movimentos de câmara), com a montagem expressiva, maximizando assim o impacto de algumas cenas (ao alternar planos gerais com *close-ups*) e violando, deste modo, o efeito de «transparência» da *découpage* clássica²¹. Com efeito, no final da década de 1950, realizadores como Nicholas Ray, John Sturges, Delmer Daves, Robert Parrish e Robert Wise, conciliavam frequentemente o plano longo com a montagem rápida, em cenas de grande impacto dramático²².

Uma das possibilidades que o *widescreen* ofereceu aos realizadores foi a divisão do ecrã em múltiplas partes, graças a uma técnica (até então) raramente utilizada: o *split*

screen. Este recurso, que permitia uma alternativa à montagem analítica, assumiu particular importância em filmes como *It's Always Fair Weather* (S. Donen e G. Kelly/R. J. Bronner, 1955), de Gene Kelly e Stanley Donen, *Funny Face* (S. Donen/R. June, 1957), ou *Pillow Talk* (M. Gordon/A. Arling, 1959), em que os respetivos realizadores mostravam duas ou três ações, em simultâneo. Por seu lado, no final da década de sessenta, John Frankenheimer, Richard Fleischer e Norman Jewison, exploraram até ao limite as possibilidades do *split screen*, em filmes como *Grand Prix* (J. Frankenheimer/ L. Lindon, 1966), *The Boston Strangler* (R. Fleischer/ R. Kline, 1967) ou *The Thomas Crown Affair* (N. Jewison/H. Wexler, 1968).

A utilização conjunta dos formatos panorâmicos e do *split screen* permitiu que estes cineastas «reimaginassem de modo autorreflexivo o espaço cinemático e temporal»²³, nas diversas cenas em que os protagonistas, apesar de ocuparem espaços diegéticos distintos, partilhavam o mesmo plano - sinal de uma desagregação das partes, contrária à unidade plástica da arte renascentista, cujos princípios de composição formam a matriz do cinema clássico de Hollywood. Esta manipulação da unidade espaço-temporal, comprometeu a transparência clássica, pois ao evidenciar o aparato tecnológico, destruiu a ilusão da câmara como extensão do olhar humano.

Para além do descentramento do plano e da rarefação da montagem analítica, a utilização dos processos de *widescreen* motivou, igualmente, um «alongamento» da figura humana, num processo de estilização que refletiu a necessária adaptação do cinema à nova espacialidade, introduzida pelos formatos panorâmicos. Deste modo, é frequente observar os atores em poses horizontais (deitados, ou estendo a mão aos outros protagonistas), numa postura

²⁰ BÉNARD DA COSTA, J. (org.), *Howard Hawks*, Lisboa, 1990, p. 207.

²¹ BELTON, J., HALL, S. y NEALE, S. (ed.), *Widescreen Worldwide...*, pp. 67-68.

²² SALT, B., *Film Style and Technology...*, pp. 277-278.

²³ CASPER, D., *Post War Hollywood...*, p. 351.



Figura 3: *Pillow Talk* (1959). Foto do autor. Fonte dvd.

«serpentina» e auto consciente que denuncia o artifício da *mise-en-scène*. As estudadas poses serpentinadas e a horizontalidade dos corpos, estimuladas pelos formatos de *widescreen*, suscitam um inevitável paralelismo com a pintura maneirista, cuja busca pela elegância passou, igualmente, pelo alongamento estilizado da figura humana, nos célebres retratos de Parmigiano.

As alterações provocadas pelos novos formatos de ecrã (na composição do plano) não deixaram de merecer um comentário irónico de realizadores como Rouben Mamoulian, no célebre número musical «Stereophonic Sound», de *Silk Stockings* (R. Mamoulian/R.J. Bronner, 1956), Anatole Litvak, no curioso diálogo (em fora de campo) dos protagonistas em *Anastasia* (1956) e Frank Tashlin, em *The Girl Can't Help It* (F. Tashlin/L. Shamroy,

1956) e *Will Success Spoil Rock Hunter?* (F. Tashlin/ J. McDonald, 1957).

Frank Tashlin foi um dos realizadores que mais longe levou esta tendência autorreflexiva, ao estabelecer uma comparação entre as limitações técnicas da televisão e a superioridade tecnológica do *Cinemascope*, em *Will Success Spoil Rock Hunter?* (1956). Por outro lado, em *The Girl Can't Help It* (1957), o realizador comenta de modo irónico as diferenças entre o ecrã tradicional e o *Cinemascope*; em particular, na cena de abertura, quando Tom Ewell se dirige aos espetadores e anuncia: «*Ladies and Gentlemen, this motion picture was photographed in the grandeur of Cinemascope and in gorgeous life-like color, by Deluxe!*», rompendo, deste modo, a chamada *fourth wall*.



Figura 4: *The Best of Everything* (1959). Foto do autor. Fonte dvd.



Figuras 5 e 6: *The Girl Can't Help It* (1956). Foto do autor. Fonte dvd.

3. O WIDESCREEN E O DESCENTRAMENTO DA NARRATIVA CLÁSSICA

Para além de influenciar os temas e o estilo visual do cinema de Hollywood, o impacto do *widescreen* refletiu-se, também, no modelo narrativo de muitos filmes, uma vez que (segundo Peter Lev) são necessárias, pelo menos, três personagens para preencher um ecrã de formato panorâmico (Lev, 2003:118). Ao contrário do modelo clássico - tradicionalmente centrado num protagonista (ou par romântico), de características heroicas - verifica-se no cinema do pós-guerra um aumento do número de protagonistas e de linhas narrativas paralelas, em filmes como *How to Marry a Millionaire* (J. Negulesco/ J. McDonald, 1953), *Les Girls* (G. Cukor/R. Surtees, 1956), *While the City Sleeps* (F. Lang/ J. McDonald, 1956), *The Young Lions* (E. Dmytryk/J. McDonald, 1958), ou *The Naked and the Dead* (R. Walsh/ J. LaShelle, 1958). Na opinião de Drew Casper:

«The use of multiple protagonists encouraged a narrative of alternating parallel or contrasting scenes of what each protagonist was up to and episodic structuring. These were shifts from the classical paradigm of the use of one central action thrust and the preference for linear structure.»²⁴

No entanto, a proliferação de protagonistas e linhas narrativas paralelas ou secundárias e a estrutura episódica de muitos destes filmes refletiam, também, a aposta dos estúdios em superproduções, cuja procura da espetacularidade passava, em parte, pela dimensão dos seus elencos. Deste modo, *star vehicles* do período clássico dão, cada vez mais, lugar a *ensemble pieces* como: *Woman's World* (J. Negulesco/ J. McDonald, 1955), *Magnificent Seven* (J. Sturges/C. Lang, 1960), *Judgment at Nuremberg* (S. Kramer/ E. Laszlo, 1961), *Advise and Consent* (O. Preminger/ S. Leavitt, 1962), *How the West Was Won* (Ford, Hathaway, Marshall/ C. Lang, J. LaShelle, M. Krasner, 1962) e *It's a*



Figura 7: *How to Marry a Millionaire* (1953). Foto do autor. Fonte dvd.

²⁴ *Ibid.*, pp. 105-106.



Figura 8: *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World!* (1963). Foto do autor. Fonte dvd.

Mad, Mad, Mad, Mad World (S. Kramer/ E. Laszlo, 1963), em que pontuam várias estrelas e atores, bem conhecidos do grande público, em papéis secundários.

Esta multiplicação das linhas narrativas e do número de protagonistas contribuiu para um desequilíbrio formal, uma erosão da noção de centro, essencial a toda a arte clássica²⁵ surgindo aliada a uma clara tendência para o «gigantismo», em produções como *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963), uma comédia com três horas de duração filmada em *Cinerama*, por onde desfilam dezenas de estrelas, em pequenos papéis (Jerry Lewis aparece quase como um figurante), envolvidas em longas e homéricas perseguições, desastres e destruições que acabam por resultar mais insólitas do que cómicas, tal como em *The Great Race* (B. Edwards/R. Harlan, 1965), Blake Edwards assina uma comédia com 160 minutos duração, na qual levou ao extremo o modelo das comédias clássicas de Mack Sennett e de Laurel e Hardy.

4. CONCLUSÃO

A revolução tecnológica que se registou durante a década de 1950, teve um impacto considerável no cinema de Hollywood, dando origem a um estilo exibicionista, em que a espetacularidade e o ato de mostrar era tão importante quanto contar uma história. Seguindo uma lógica de «cinema de atrações», foram inúmeros os filmes deste período que sobrepuseram o espetáculo da técnica à narrativa, exibindo o virtuosismo e o aparato tecnológico, num conjunto de obras que se caracterizavam pelo gigantismo dos recursos

utilizados e onde se percebia uma vontade de conduzir certos géneros clássicos (como o western, o filme de aventuras e o cinema histórico) aos seus limites²⁶.

Na opinião de Carlos Losilla, esta revolução tecnológica veio contribuir para uma deformação figurativa do cinema clássico, permitindo dar forma a uma estética cujos conceitos de cor e espaço pouco tinham a ver com o cinema anterior ao final da guerra²⁷, no qual os formatos de ecrã panorâmico chamavam a atenção do espetador para o filme «*enquanto construção artística fechada, um mundo obviamente falso e irreal, no qual até a dimensão do espaço que as personagens habitam é controlada*»²⁸. Com efeito, autores como Carlos Losilla e Gary Morris, identificam os formatos *widescreen* como um dos principais recursos estilísticos do maneirismo Hollywoodiano que eclodiu na década de 1950 e 1960 na obra de cineastas como Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Richard Fleischer e Roger Corman.

Ao estimular o descentramento da narrativa, a introdução dos processos de *widescreen* veio despoletar uma proliferação de personagens e episódios pouco importantes, violando um dos princípios básicos do cinema clássico: a economia de recursos, segundo a qual eram permitidas apenas as cenas que contribuía para a progressão da narrativa²⁹. Deste modo, tal como sucedeu com a arte maneirista, em filmes como *Three Coins in the Fountain* (J. Negulesco/ M. Krasner, 1954), *Around the World in Eighty Days* (1956), *Boy on a Dolphin* (J. Negulesco/ M. Krasner, 1957) ou *It Started in Naples* (M. Shavelson/ R.

²⁵ CAMPAN, V. y MENEGALDO, G. (edit.), *Du Maniérisme au Cinéma*, Paris, 2003, p. 195.

²⁶ LOSILLA, C., «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», en RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Historia General del Cine Vol. VIII (Estados Unidos 1932-1955)*, Madrid, 1996, p. 218.

²⁷ *Ibid.*, pp. 215-224.

²⁸ MORRIS, G., «Corman Contextualizado», en FERREIRA, M. C. (Org.), *Roger Corman, o anjo selvagem de Hollywood*, Lisboa, 2007, pp. 24-47.

²⁹ RUSSO, E., *El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, 2008, pp. 99-100.

Surtees, 1959), a introdução de episódios irrelevantes e a atenção colocada no pormenor e no pitoresco suspendiam a narrativa, remetendo o tema principal para segundo plano.

O formato *widescreen* foi igualmente importante no desenvolvimento de uma *mise-en-scène* baseada no plano longo e nos movimentos de câmara, permitindo a diversos cineastas desenvolver um estilo virtuoso que procurava alternativas à *découpage* clássica e ao papel estruturante do campo-contra-campo, imprimindo deste modo uma ambiguidade ao relato filmico que exigia ao espectador um esforço maior na leitura do plano cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Aesthetics of Film*, Austin, 2004.
- AUMONT, J., *O Cinema e a encenação*, Lisboa, 2008.
- BEHLMER, R. (ed.), *Inside Warner Bros. 1935-1950*, London, 1985.
- _____, *Memo from Darryl F. Zanuck - The Golden Years at Twentieth Century-Fox*, New York, 1993.
- BELTON, J., HALL, S. y NEALE, S. (ed.), *Widescreen Worldwide*, Leicester, 2010.
- BÉNARD DA COSTA, J. (org.), *Howard Hawks*, Lisboa, 1990.
- BERGALA, A., «D'une certaine manière», *Cahiers du Cinéma*, 370 (1985), pp. 11-15.
- BIETTE, J. C., «Um olhar sobre Raoul Walsh», en FERREIRA, M. C. (org.), *Raoul Walsh*, Lisboa, 2001, pp. 128-143.
- BOGDANOVICH, P., *Who the Devil Made It? Conversations with Legendary Film Directors*, New York, 1997.
- BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, 1985.
- BORDWELL, D., *On the History of Film Style*, Cambridge, 1997.
- CAMPAN, V. y MENEGALDO, G. (Ed.), *Du Maniérisme au Cinéma*, Paris, 2003.
- CASPER, D., *Postwar Hollywood 1946-1962*, Oxford, 2007.
- _____, *Hollywood Film 1963-1976*, Oxford, 2011.
- CUSTEN, G., *Twentieth Century's Fox: Darryl F. Zanuck and the Culture of Hollywood*, New York, 1997.
- HEREDERO, C. y TORREIRO, C. (coord.), *Historia General del Cine vol. X (1955-1975)*, Madrid, 1996.
- HILLIER, J. (ed.), *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, 1985.
- _____, (ed.), *Cahiers du Cinéma volume 2: 1960-1968: New Wave, New Cinema, Re-evaluating Hollywood*, London, 1986.
- HURTADO, J. y LOSILLA, C. (coord.), *Richard Fleischer: entre el cielo y el infierno*, Valencia, 1997.
- LANGFORD, B., *Post-Classical Hollywood: film industry, style, and ideology since 1945*, Edinburgh, 2010.
- LOSILLA, C., «Tecnología y estética. La implantación del color, los nuevos formatos y el sonido», en RIMABAU, E. y TORREIRO, C., *História General del Cine Vol. VIII (Estados Unidos 1932-1955)*, Madrid, 1996, pp. 207-224.
- _____, *La Invención de Hollywood: o como olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, 2003.
- _____, *La invención de la modernidad: o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, 2012.
- MORRIS, G., «Corman Contextualizado», en FERREIRA, M. C. (org.), *Roger Corman, o anjo selvagem de Hollywood*, Lisboa, 2007, pp. 24-47.
- PERKINS, V. F., *Film as Film: Understanding and Judging Movies*, Massachusetts, 1993.
- RUSSO, E. A., *El cine clásico: itinerários, variaciones y replanteos de una idea*, Buenos Aires, 2008.
- SALT, B., *Film Style and Technology: History and Analysis* (third edition), London, 2009.