

Um período maneirista na obra de John Ford

Jorge Carrega

FCT/CIAC-Universidade do Algarve

jorgecarrega@hotmail.com

Resumo: Partindo de uma contextualização histórica, este artigo pretende efetuar uma análise formal da obra de John Ford com o objetivo de identificar as origens de uma estética anticlássica, que marcou a filmografia do realizador entre finais das décadas de 1920 e 1940, propondo a existência de um período maneirista na obra daquele que foi um dos maiores cineastas do cinema clássico de Hollywood.

Palavras-chave: John Ford, cinema de Hollywood, maneirismo, expressionismo.

Resumen: Desde un contexto histórico, este artículo pretende realizar un análisis formal de la obra de John Ford, con el fin de identificar los orígenes de una estética anticlásica, que marca la filmografía del director entre finales de las décadas de 1920 y 1940, y proponer la existencia de un período manierista en la obra de uno de los grandes nombres del cine clásico de Hollywood.

Palabras clave: John Ford, cine de Hollywood, manierismo, expresionismo.

1. Introdução

John Ford é unanimemente considerado um dos maiores cineastas da história do cinema e o seu nome é hoje sinónimo do western. Contudo, a obra de Ford é mais complexa do que a sua lenda parece afirmar. Aquele que muitos consideram o cineasta clássico por excelência, ou o post-Griffith, Griffith, para utilizar a expressão de Ethan Morden (Morden, 1989: 281), assinou ao longo da sua carreira um curioso ciclo de obras que denunciam um maneirismo latente, resultado da tensão inevitável entre o modelo estético e formal imposto pelo sistema de produção dos estúdios de Hollywood e a pulsão criativa do próprio realizador.

2. Os Primeiros Anos

John Ford chegou a Hollywood em 1915, o ano em que D.W Griffith assinou *The Birth of a Nation*, obra seminal do cinema clássico norte-americano, na qual o realizador afirmou ter participado como figurante (Peary, 2001:89).

A influência de Griffith sobre toda uma geração de pioneiros do cinema norte-americano estendeu-se naturalmente a John Ford, facto que este reconheceu na celebre entrevista concedida a Peter Bogdanovich e na qual o realizador sublinhou igualmente a influência exercida pelo seu irmão Frank, de quem seguiu as pisadas quando em 1917 realizou o seu primeiro filme, *The Tornado* (Bogdanovich, 1978: 40).

Durante os primeiros anos de carreira, Ford aprendeu o “ofício” do cinema, realizando uma série de westerns de baixo orçamento, produzidos pela Universal e protagonizados por Harry Carey.

Em 1921, o realizador assinou um contrato de exclusividade com William Fox, num sinal de reconhecimento da sua competência técnica. Na Fox, John Ford teve a oportunidade de realizar o western épico *The Iron Horse* (1924), com o qual consolidou a sua posição no seio da indústria de cinema norte-americana.

Artista intuitivo, Ford demonstrou desde cedo um talento natural para a composição. Discípulo do classicismo de Griffith, o cineasta desenvolveu um estilo naturalista, influenciado por Thomas Ince (de quem o seu irmão Frank foi assistente) e que resultou em grande medida do facto de Ford ter filmado boa parte dos seus filmes longe dos estúdios de Hollywood (Casas, 2002: 29).

Em meados da década de 1920, o realizador encontrava-se perfeitamente inserido no sistema de produção dos estúdios desenvolvendo o seu trabalho dentro de uma lógica de produção e um estilo cinematográfico que se impusera como paradigma da indústria de cinema de Hollywood.

3. A Influência de F.W. Murnau

Apesar da posição dominante que ocupava no mercado mundial, a indústria de cinema norte-americana não era uma ilha isolada do mundo cinematográfico e em 1926 o produtor William Fox decidiu contratar o grande cineasta alemão F.W. Murnau, com o objetivo de aumentar o prestígio do seu estúdio.

A obra de F.W. Murnau teve um impacto enorme no cinema de Hollywood. Com *Sunrise* (único filme vencedor de um Óscar pela sua contribuição extraordinária para a arte cinematográfica), Murnau introduziu uma estética e uma dramaturgia

expressionistas em Hollywood, influenciando particularmente colegas de estúdio como Raoul Walsh, Frank Borzage e John Ford (Gallagher, 1986:49-50).

Segundo Joseph McBride, a admiração de Ford pelo trabalho de Murnau fez nascer uma amizade entre os dois cineastas e levou o realizador norte-americano a viajar até à Alemanha em fevereiro de 1927, tendo em vista a preparação das filmagens de *Four Sons*, oportunidade que John Ford aproveitou para conhecer o meio cinematográfico alemão (McBride, 2004: 160-161).

A influência de Murnau na obra de Ford é particularmente visível nos filmes que este realizou durante o período de transição do cinema mudo para o sonoro, especialmente em *Four Sons*, (1928) um verdadeiro pastiche da obra de Murnau para o qual Ford reutilizou o cenário da aldeia utilizado em *Sunrise* (1927) (Eyman, 2000: 107).

Segundo David Boxwell, os elaborados movimentos de camara que o realizador utiliza neste filme, foram inspirados por *Sunrise* (Boxwell, 2004). Por outro lado, a personagem do carteiro (representado pelo ator norueguês Albert Gran) foi claramente baseada na personagem de Emil Jannings em *Der Letzte Mann* (1924).

Mas, para além da influência expressionista introduzida por Murnau, *Four Sons* revela ainda, segundo Boxwell, a influência de Eisenstein, particularmente visível nas duas sequências em que Ford utiliza a montagem intelectual para, através da justaposição de planos, produzir uma crítica ao militarismo enquanto instrumento de poder das classes dominantes (Boxwell, 2004).

Por tudo isto, *Four Sons* (1928) representa um importante momento de experimentação formal na obra de John Ford, no qual assistimos ao encontro do realizador com uma estética europeia de avant-garde, claramente distinta do conceito de representação naturalista que dominava o cinema de Hollywood.

A influência de Murnau na obra de Ford remonta a *Mother Machree* (1927), realizado imediatamente antes de *Four Sons*, e elogiado pelo próprio Murnau (Eyman, 2000: 106-107), e faz sentir-se em obras como *Hangman's House* (1928), *The Black Watch* (1929), *Arrowsmith* (1931) e *Air Mail* (1932), um filme de aventuras aéreas realizado para a Universal de Carl Laemmle no qual Ford teve a oportunidade de trabalhar pela primeira vez com Karl Freund, o prestigiado diretor de fotografia que colaborou com Murnau em *Der Letzte Mann* e *Tartuffe* e Fritz Lang em *Metrópolis*.

O encontro com Murnau e em particular a realização de *Four Sons* para a FOX, inaugurou um novo período na obra de John Ford. Se durante a primeira década da sua carreira o realizador desenvolveu um estilo clássico baseado na dramaturgia e montagem griffithiana, a partir de 1927, Ford assimilou a sensibilidade expressionista europeia e oscilou constantemente entre os dois grandes polos da sua formação estética; Griffith e Murnau.

Para Tag Gallagher, que divide a carreira de John Ford em dois grandes períodos; um antes e um depois de Murnau, a influência do cineasta germânico foi tal que: *Ford's cinema became totally stylized. Whereas previously his movies illustrated stories, they now tell stories, are stories: articulating emotions and moods and states of the*

soul and tactile impressions of being alive. Ford found cinema could be completely poeticized; he discovered movies might be art (Gallagher, 1986:54).

No entanto, para Lindsay Anderson a influência de Murnau resultaria no formalismo excessivo de obras como *The Black Watch* (1929): *The self consciousness of the style, the formality of the groupings and the near expressionism of the lighting (with a lot of mist, diffusion and shooting against light) all play against spontaneity, naturalness and humor* (Anderson, 1999:56).

A influência expressionista absorvida pelo cineasta revelar-se ia um elemento fundamental no desenvolvimento de um conjunto de filmes realizados ao longo da década de 1930 e nos quais Ford interroga a paisagem social norte-americana.

A América contemporânea de filmes como *Arrowsmith* (1931), *Flesh* (1932) *Pilgrimage* (1933), *Doctor Bull* (1933) e *The Whole Town's Talking* (1935), é uma sociedade estática, isolada e opressiva na qual o indivíduo é vítima de forças que não consegue controlar e os heróis se transformam em sujeitos alienados. Segundo Tag Gallagher: *The duty that formerly propelled bold heroes to get things done now seems full of contradictions; heroes find themselves ridiculous and destructive, and in turn introspective* (Gallagher, 1986:73).

A crise que o herói fordiano atravessa, particularmente entre os anos de 1931 e 1935, constitui um reflexo direto do contexto de crise econômica e social que os EUA viviam, tendência que, aliada ao formalismo asfíxiante de obras como *The Informer*, nos permite estabelecer um curioso paralelismo com o maneirismo histórico e sugerir a existência de um momento semelhante na obra de John Ford.

Em 1933 o realizador iniciou uma colaboração como o argumentista Dudley Nichols que se veio a revelar decisiva para o desenvolvimento de um conjunto de filmes que evidenciam uma clara ambição artística, nomeadamente através da adopção de um estilo visual expressionista com o qual Ford pretendia comunicar a subjetividade da narrativa.

Nas palavras de Jim Kitses:

Ford's pictorial style does evolve from a silent era aesthetic grounded in expressionism during the 1930's and 1940's into a more disciplined poetic realism. Moreover, this early expressionist influence is strongest in *The Informer*, *The Long Voyage Home* and *The Fugitive*, all scripted by Dudley Nichols. Dominated by an oppressive use of lighting and décor, these films betray a conscious effort to express inner states (Kitses, 2004: 77).

The Lost Patrol (1934) o primeiro filme de Ford produzido pela RKO, assinala não só o início da colaboração do realizador com Nichols mas também com Merian C. Cooper, com quem viria mais tarde a fundar a produtora Argosy Pictures.

Na RKO, Ford concretiza a chamada trilogia céltica, constituída por *The Informer* (1935), *Mary of Scotland* (1936) e *The Plough and the Stars* (1936), adaptações de prestigiadas obras literárias e teatrais às quais o realizador aplicou uma receita formal de raiz expressionista, e cuja composição visual revela um claro sentido pictórico, aplicado a uma dramaturgia que, em *Mary of Scotland*, apontava não só para a influência de Murnau mas também para a de Josef Von Stenberg.

Entre os filmes que realizou para a RKO aquele que maior impacto teve aquando da sua estreia foi *The Informer* (1935), obra aclamada pela crítica, tendo valido ao realizador o seu primeiro Óscar. Neste filme, Ford desenvolveu uma obra de carácter simbólico cujo projeto formal rompia claramente com o paradigma clássico de Hollywood.

Segundo Lindsay Anderson: *A deliberate aesthetic experiment, (The Informer) was above all a film of precise and pre-determined style; and the style was one that ran quite contrary to the predominantly naturalist tradition of American cinema* (Anderson, 1999:63).

Paralelamente ao trabalho realizado na RKO em meados da década de 1930, Ford prosseguiu a sua colaboração com a Fox (transitando em 1936 para a T.C Fox), estúdio onde realizou um curioso ciclo de filmes de temática “americana”, como *Dr. Bull* (1933), *Judge Priest* (1934) e *Steam Boat Round the Bend* (1935) e obras tão comerciais como *Wee Willie Winkie* (1937), *Four Men and a Prayer* (1938) e *Submarine Patrol* (1938), típicas produções de estúdio que revelam a marca de um produtor dominante como Darryl F. Zanuck e aderem inequivocamente aos princípios estéticos e narrativos do cinema clássico de Hollywood.

Depois do êxito alcançado junto da crítica e do público por *The Lost Patrol* (1934) e *The Informer* (1935), o fracasso comercial de *Mary of Scotland* (1936) e a interferência do estúdio na produção de *The Plough and The Stars* (1936), levariam Ford a abandonar a RKO. O realizador atravessa então um período menor na sua carreira interrompido no final de 1938 com a produção de *Stagecoach*.

O projeto de *Stagecoach* (1939) assinalou o regresso de John Ford ao western, género do qual esteve ausente desde *3 Bad Men* (1926), e uma vez mais o cineasta beneficiou criativamente da colaboração com Merian C. Cooper, o responsável pela sua entrada na RKO, e do apoio de Walter Wanger, um produtor independente conhecido na indústria por permitir uma maior liberdade artística aos seus realizadores.

Apesar do estatuto mítico que ocupa na história do cinema de Hollywood, *Stagecoach* é uma obra bem mais complexa do que alguns autores preferem admitir, isto porque, apesar do classicismo fordiano estar intimamente associado ao género, o primeiro western sonoro de John Ford não está isento de contaminações estéticas.

De facto, o filme que André Bazin considerou o exemplo perfeito do western clássico, no qual Ford havia conseguido *o equilíbrio perfeito entre os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da realização western*²⁹ (Bazin, 1992: 243), revela sinais de uma clara ambiguidade formal.

Tal como em obras anteriores, Ford oscilou entre um registo “realista”, reforçado pelo naturalismo das cenas filmadas em Monument Valley, e o expressionismo melodramático das cenas da estação de caminho e da cidade de Lordsburg. Segundo Tag Gallagher, o realizador utiliza estilos tão diversos como a montagem analítica, com a qual é frequentemente associado, a montagem expressiva e o longo plano associado à profundidade de campo, concretizando uma fusão de estilos que André Bazin considerava antitéticos (Gallagher, 1986:153).

²⁹ Tradução de Ana Moura.

Filmadas com um ângulo de câmera baixo que revela os tectos do cenário, as cenas da estação de caminho utilizam a profundidade de campo e a fotografia de estilo expressionista para traduzir o estado emocional das personagens. O estilo desenvolvido por John Ford e Bert Glennon, influenciaria significativamente o trabalho de Orson Welles e Gregg Toland no mítico *Citizen Kane* (1941) (McBride, 2004:300).

Para M. S. Fonseca, o que surpreende em *Stagecoach* é o modo como a câmera de Ford quebra a sua tradicional horizontalidade, ganhando os ângulos oblíquos um domínio cuja contrapartida é o aumento de um ethos fatalista (...) (Fonseca, 1997).

O êxito de *Stagecoach* (1939) permitiu que o realizador avançasse para um dos projetos mais ambiciosos da sua carreira. Depois da experiência realista de *Grapes of Wrath* (1940), *The Long Voyage Home* (1940), reuniu Ford pela segunda vez com o produtor Walter Wanger e o diretor de fotografia Gregg Toland num filme deliberadamente “artístico” que garantiu ao cineasta o seu segundo Óscar.

Adaptado da obra de Eugene O’Neill, *The Long Voyage Home* (1940), retomou o formalismo de *The Informer* (1935). Ford parece subordinar o filme ao magnífico trabalho de fotografia de Gregg Toland que utiliza a profundidade de campo e os efeitos de luz e de sombras para a criação de uma obra visualmente poderosa que convoca a atenção do espectador não só para a beleza das imagens mas também para o artifício da sua construção.

Em cenas como a da tempestade, na qual a água da chuva escorre pela lente, o cineasta e o diretor de fotografia não só obtêm um magnífico efeito estético como lembram ao espectador a presença da câmera. Neste sentido, Ford e Toland não só exibem o seu virtuosismo como quebram o princípio da invisibilidade que preside ao cinema clássico de Hollywood.

4. Os Filmes do Pós-Guerra

Após a realização de *How Green Was My Valley* (1941), Ford interrompeu a sua carreira em Hollywood para participar na Segunda Guerra Mundial. Durante os anos em que serviu na marinha dos EUA, assinou um poderoso documentário, *The Battle of Midway* (1942) no qual explorou novos estilos cinematográficos, num misto de realismo documental e filme de propaganda que resulta numa obra algo “impressionista” (Gallagher, 1986: 205-207).

Ford regressou a Hollywood em fevereiro de 1945 para realizar *They Were Expendable* (1945), um filme sobre o esforço de guerra americano no Pacífico, que oscila entre um estilo semidocumental e momentos de uma estilização algo expressionista (Gallagher, 1986: 223).

A *They Were Expendable* seguiu-se *My Darling Clementine* (1946), que assinalou o regresso do cineasta ao western e à T.C FOX de Darryl F. Zanuck. Neste filme, Ford retoma o realismo poético que caracteriza o “classicismo fordiano”, mas recorre igualmente a um estilo expressionista através do qual apresenta as diferentes realidades subjetivas vividas pelas personagens (Gallagher, 1986: 225-228).

Terminadas as filmagens de *My Darling Clementine*, o realizador uniu esforços com o amigo Merian C. Cooper e fundou a sua própria companhia produtora. A primeira produção da Argosy Pictures seria um projeto que o realizador há muito acalentava. *The Fugitive* (1947), baseado no livro *The Power and the Glory* de Graham Greene, é uma obra de grande estilização visual em que a fotografia de Gabriel Figueroa dá expressão ao excesso alegórico das imagens de Ford. (Eyman, 1999: 230).

O fracasso de *The Fugitive*, assinalou o fim da colaboração entre Ford e o argumentista Dudley Nichols, mas também o abandono da estética expressionista e o formalismo que caracterizou obras como *Four Sons*, *The Lost Patrol*, *The Informer*, *Mary of Scotland* e *The Long Voyage Home*, metáforas tan desnudas en su dramaturgia como estilizadas en su visualización (Losilla, 2002: 37).

Mas o maneirismo de Ford não resulta unicamente da influência expressionista de Murnau ou do simbolismo que caracteriza os filmes em que colaborou com Dudley Nichols, Greg Toland e Gabriel Figueroa. Assume também uma forma distinta e bem mais subtil que se manifesta em especial nos filmes do pós-guerra. Trata-se de uma tendência contemplativa, associada a um certo pictorialismo, e constitui a marca de filmes como *My Darling Clementine* (1946) e *She Wore a Yellow Ribbon* (1949).

Lindsay Anderson foi um dos raros autores a identificar este subtil exibicionismo formal quando a propósito de *They Were Expendable* escreveu: *Close-ups, affectionate or noble are held at leisure; long- shots are sustained long after their narrative role has been performed* (Anderson, 1999: 108).

Num célebre artigo que dedicou ao western André Bazin identificou esta tendência formalista em filmes como *My Darling Clementine* e *Fort Apache*, designando-a de “adorno barroco do classicismo” (Bazin, 1992:244-245). Entre os momentos que Bazin considerou “adornos” estariam certamente cenas como a do baile da igreja em *My Darling Clementine*. A cena em questão é de tal modo insólita que mereceu o seguinte comentário de Joseph McBride: *Fonda’s tightly wound, deliberate movements offer Ford plenty of “grace notes”-Ford loved to watch Fonda walk and constructed scenes for that reason-yet there are signs of dandyism and cold fanaticism in the characterization that Ford treats with ambivalence* (McBride, 2004: 435).

Neste, como em outros casos, o realizador sujeitou a narrativa ao estilo, construindo a cena em torno de um preciosismo que nada contribui para o desenvolvimento da historia mas com o qual Ford se deleita, retendo o olhar da camara o tempo suficiente para chamar a atenção do espectador para o efeito alcançado.

O mesmo sucede na cena do alpendre do Hotel em *My Darling Clementine*, na qual Wyatt Earp, sentado na sua cadeira, executa um inútil exercício de equilíbrio enquanto observa o movimento local. Na opinião de Scott Eyman: *DeMille would never have had shot a scene in which a man leans back in his chair and spends ten seconds balancing on a post, as John Ford did in My Darling Clementine, because DeMille didn’t trust any scene that didn’t advance the story* (Eyman, 2010:336).

A observação de Eyman é importante neste contexto uma vez que o autor reconhece implicitamente que a tendência contemplativa que se verifica na obra de Ford está muitas vezes associada à introdução de momentos que constituem verdadeiras pausas na narrativa, e que associados a um certo preciosismo formal contrariam um dos

princípios básicos do paradigma clássico de Hollywood; a invisibilidade do estilo e a sua total sujeição às necessidades da narrativa.

A intervenção do produtor Darryl F. Zanuck na pós-produção e montagem de *My Darling Clementine* constitui aliás a prova de que os preciosismos do realizador chocavam com um conjunto de regras estético-formais instituídas pelo sistema de produção de Hollywood, nomeadamente o primado da narrativa e a submissão da forma ao conteúdo.

Terminadas as filmagens de *My Darling Clementine*, Zanuck assumiu o controlo da montagem e ordenou alguns retakes (realizados por Lloyd Bacon) com o objetivo expresso de, na opinião do produtor, melhorar a continuidade e reforçar a coesão do filme (Belhmer, 1993: 103-107).

Segundo Robert Gitt, Darryl F. Zanuck retirou cerca de 30 minutos à montagem de Ford. As alterações consistiram essencialmente na redução de cenas que na opinião do patrão da FOX se prolongavam excessivamente. Um caso exemplar é o da cena em que a Diligência chega a Dodge City trazendo consigo Clementine Carter e da qual o produtor eliminou toda uma sequência em que Ford concentrava uma vez mais a sua atenção nos movimentos de Fonda/Wyatt Earp enquanto este aguardava que lhe fosse trazida a sua cadeira favorita (Gitt, 2005).

She Wore a Yellow Ribbon (1949), realizado por Ford para a sua própria companhia produtora, Argosy Pictures, regista esta mesma tendência em particular no desenvolvimento de um estilo visual que procura reproduzir a pintura de Frederic Remington (Eyman, 1999: 350).

O estilo contemplativo e pictórico do segundo capítulo da chamada trilogia da cavalaria convida os espectadores a apreciarem a beleza das paisagens de Monument Valley e a composição de planos que por diversas vezes evocam a obra de Remington. Em alguns momentos, o trabalho do cineasta e do seu diretor de fotografia Winton Hoch aproxima-se de tal modo da estética remingtoniana que quase nos faz esquecer a natureza fotográfica do cinema graças à criação daquilo que Pascal Bonitzer definiu como o “plano-tableau” (Bonitzer, 1985: 17) que constitui precisamente um dos elementos estilísticos mais característicos do maneirismo.

Nas palavras de Scott Eyman, *She Wore a Yellow Ribbon It's among the director's most painterly movies, his way of compensating for the film's extremely loose, ballad-like structure-it's nothing more than an accumulation of vignettes, some of surpassing beauty* (Eyman, 1999: 357).

O pictorialismo de Ford, claramente inspirado pela obra de artistas norte-americanos como Remington e Russel suscita uma vez mais a comparação com a obra de Murnau, cineasta que em filmes como *Faust* (1926), revelou igualmente uma tendência pictorialista, influenciada no seu caso por artistas como Mantegna, Caravaggio, Vermeer e Rembrandt (Madeira, 2011: 46-49).

5. Conclusão

Se, como afirmou Ismail Xavier o cinema clássico de Hollywood procurou criar um simulacro de realidade através da montagem de um sistema de representação que

procura anular a sua presença como trabalho de representação (Xavier, 2005: pp. 41-43), então uma parte considerável da obra de John Ford rompeu claramente com o chamado paradigma clássico de Hollywood.

A influência de Murnau, cujo expressionismo veio questionar a clareza compositiva que constituía uma das grandes características do cinema de Hollywood, introduziu na obra do realizador uma tendência formalista que marcou decisivamente os anos compreendidos entre 1927 e 1949, período durante o qual Ford sobrepôs por várias vezes a forma ao tema, mascarando aquilo que queria dizer com a retórica que utilizava para o dizer (Losilla: 2002, 35-42).

Nas palavras de Lindsay Anderson:

there is a whole group of films by Ford in which unconsciousness of the camera is hardly possible; in which the photographic style is emphasized almost to the point where it becomes an end instead of a means (he has remarked of *The Fugitive*: "I just enjoy myself looking at it"); and in which the reality of what goes on the screen has no connection with its realism (Anderson, 1999: pp. 85-86).

A observação de Anderson colide naturalmente com a imagem de John Ford enquanto expoente máximo do classicismo de Hollywood, o artista, na opinião de John Millius, capaz de comunicar com o espectador sem necessidade de qualquer artifício (Redman, 1998).

Se é indiscutível que Ford assinou algumas obras do mais puro classicismo, como *The Iron Horse*, *Steam Boat Round The Bend*, *Drums Along The Mohawk*, *Young Mr. Lincoln*, *Rio Grande*, *The Quiet Man*, *The Sun Shines Bright* e *Mogambo*, a verdade é que o cineasta assinou igualmente obras tão profundamente estilizadas e autoconscientes como *Four Sons*, *The Informer*, *The Long Voyage Home* e *The Fugitive*, e outras de uma intrigante ambiguidade formal como *Arrowsmith*, *The Lost Patrol*, *Mary Of Scotland*, *The Prisoner of Shark Island*, *Stagecoach* e *How Green Was My Valley*, cujo formalismo e o grau de subjetividade comprometia o princípio da transparência que caracterizava o cinema clássico de Hollywood.

Na utilização de elaborados movimentos de câmara, de um pictorialismo contemplativo e da fotografia expressionista, por vezes aliada a um intelectualismo que recorria ao simbolismo como elemento da dramaturgia, estes filmes constituem verdadeiras experiências formais que representam uma ruptura com a estética naturalista e o princípio da transparência adoptados pelo cinema clássico de Hollywood.

Neste sentido, considero que a obra de John Ford pode ser dividida em três grandes períodos. Um primeiro, que compreende os anos de 1917 a 1926 e corresponde a uma fase de aprendizagem marcada pela influência de Griffith. Um longo segundo período que compreende os anos de 1927 a 1949, marcado pela influência expressionista de Murnau, e por fim, um terceiro período de plena maturidade, que abrange toda a década de cinquenta e termina em 1966 com a estreia de *Seven Women*, a última obra do realizador.

Ora, se durante o primeiro e o terceiro período da sua carreira a obra de John Ford corresponde em larga medida ao chamado estilo clássico de Hollywood, o segundo,

como vimos, é bem mais problemático pois corresponde a um período de amadurecimento pessoal e artístico que se caracterizou por uma serie de experiencias formais, e cujo resultado foi um conjunto de filmes bastante estilizados, com momentos de grande artificialismo e cujo virtuosismo revela a presença do cineasta na construção da obra cinematográfica.

É a partir desta subversão dos princípios estéticos do chamado paradigma clássico de Hollywood, que podemos estabelecer um paralelismo com a história da arte europeia, e considerar os anos de 1927 a 1949 como um período maneirista na obra de John Ford.

A filmografia do realizador constitui por isso um precioso caso de estudo que nos permite perceber o impacto de diferentes correntes estéticas no cinema de Hollywood e o modo como alguns cineastas procuraram conciliar ou subverter com estas influências o modelo estético-formal imposto pelo sistema de produção dos estúdios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Lindsay (1999): *About John Ford*. London, Plexus.

BAZIN, André (1992): *O que é o cinema?* Lisboa, Livros Horizonte.

BEHLMER, Rudy (1993): *Memo from Darryl F. Zanuck- The Golden Years at Twentieth Century-Fox*. New York, Grove Press.

BOGDANOVICH, Peter (1978): *John Ford* (Revised and Enlarged Edition). Berkley, University of California Press.

BONITZER, Pascal (1985): "Le plan-tableau", *Cahiers du Cinéma*, nº 370.

BOGDANOVICH, Peter (1998): *This Is Orson Welles*. New York, Da Capo.

BORDWELL, D, & STAIGER, J, & Thompson, K (1985): *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press.

BOXWELL, David, (2004): *Four Sons*, in senses of cinema. Available on the internet (19/12/2011):

http://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/four_sons.

BUSCOMBE, Edward (Ed) (1988): *The BFI Companion to the Western*. London, Andre Deutsch.

BUSCOMBE, Edward (2004): *Horizons West* (New Edition).London, BFI.

CAMPAN, V, y MENEGALDO, G (Eds.) (2003): *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris, La Licorne.

CANHAM, Kingsley (1973): *The Hollywood Professionals- Michael Curtiz, Raoul Walsh, Henry Hathaway*. N.Y, Tantivy Press.

CASAS, Quim (2002): "Albores del western: Ford y otros pioneros", in VVAA: *El joven Ford*. San Sebastian, Donostia Kultura, pp. 24-34.

- COWIE, Peter (2004): *John Ford and the American West*. New York, Harry N. Abrams.
- EYMAN, Scott (2000): *Print the Legend- The Life and Times of John Ford*. Baltimore-Maryland, Johns Hopkins.
- EYMAN, S, & DUNCAN, P (Eds.) (2005): *John Ford- A Filmografia completa*. Taschen.
- EYMAN, Scott (2010): *“Empire of Dreams-The Epic Life of Cecil B. DeMille”*. New York, Simon & Schuster.
- FONSECA, M.S (1997): “Stagecoach -A Cavalgada Heróica”, in *VVAA: John Ford- As Folhas da Cinemateca*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, pp.128-131.
- MADEIRA, Maria João, (Ed) (2011): *“F.W. Murnau- As Folhas da Cinemateca”*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- GALLAGHER, Tag (1986): *“John Ford -The Man and His Films”*. Los Angeles, University of California Press.
- GITT, Robert, (2005): *“What is the pre-release version?”*. My Darling Clementine Special Edition dvd documentary. Warner Bros.
- KITSES, Jim (2004): *“Horizons West Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood”*. London, BFI.
- LOSILLA, Carlos (2002): “El Fantasma de Tom Joad”, in *VVAA: El joven Ford*. San Sebastian, Donostia Kultura, pp. 35-42.
- LOSSILA, Carlos (2003): *“La Invención de Hollywood: O como olvidarse de una vez por todas del cine clásico”*. Barcelona, Paidós.
- MCBRIDE, Joseph (2004): *“Searching for John Ford”*. London. Faber & Faber.
- MORDEN, Ethan (1989): *“The Hollywood Studios”. Their unique styles during the Golden Age of movies*. N.Y: Fireside.
- PEARY, Gerald (Ed) (2001): *“John Ford Interviews”*. Jackson, University Press of Mississippi.
- REDMAN, Nick (1998): *“A Turning of the Earth: John Ford, John Wayne and the Searchers”*. The Searchers Special Edition dvd documentary. Warner Bros.
- ROBERTS, Ian (2008): *“German Expressionist Cinema- The World of Light and Shadow”*. London, Wallflower.
- SALT, Barry (2009): *“Film Style and Technology- History and Analysis (third edition)”*. London. Starword.
- SARRIS, Andrew (1996): *“The American Cinema- Directors and Directions 1929-1968”*. Da Capo Press.
- STUDLAR, G, & BERNSTEIN, M (Eds.) (2001): *“John Ford Made Westerns- Filming the Legend in the Sound Era”*. Bloomington, Indiana University Press.
- THOMPSON, David (2010): *“The New Biographical Dictionary of Film”*. London, Little Brown.

WILLIS, Garry (1998): “*John Wayne’s America*”. New York, Simon & Schuster.

XAVIER, Ismail, (2005). “*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*” (3ª edição revista e ampliada). São Paulo, Paz e Terra.