

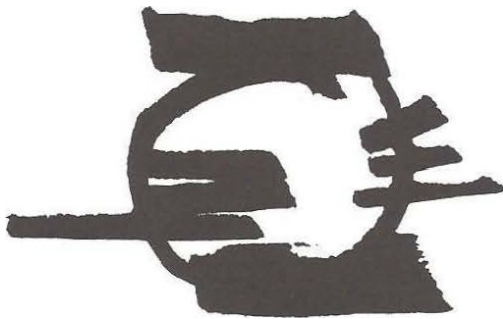


cinematógrafo

Lélio Sotto Maior Júnior

cinematógrafo

Lélio Sotto Maior Júnior



Agradecimento

À Rosirene Gemaël, que me ofereceu um espaço para a publicação dos artigos de "Cinematógrapho" no jornal "Correio de Notícias".



LÉLIO, O CÂMERA-OLHAR NO RAIO LASER VISUAL

Se tivesse nascido em Paris — e não na Avenida Iguaçu, 1953 — Curitiba, PR, onde veio à luz em 12 de abril de 1946 — LÉLIO SOTTO MAIOR JUNIOR, por certo, estaria entre aquela geração de críticos que no florescer dos anos 60 fez da "Cahiers du Cinema" mais do que uma revista teórica de cinema, um verdadeiro núcleo que modificou as regras do jogo cinematográfico europeu-influenciando mundialmente jovens que sonhavam em se tornar cineastas. Mesmo sem pretensões de **fazer** cinema — **mas** sim de **pensar** o filme — LÉLIO sempre teve uma iluminada cabeça que o fez, anos-luz na frente das tagarelices (idiotas) da aldeia em que nasceu, saber entender filmes & autores que, na época eram (mal) vistos e confundidos.

Mais do que um crítico-título que nunca buscou — **mas** sim um verdadeiro **pensador** em termos de cinema, com uma humildade e modéstia tão grande quanto sua sensibilidade, LÉLIO nunca buscou notoriedade, auto-promoção e capitular-se com o cinema — **ao** contrário de mediócras mal-caráteres que usam de todas as formas para aparentar um "status" cultural que nunca possuíram. LÉLIO, em sua formação autodidata, guiado apenas pela sensibilidade e inteligência de saber sentir aquilo que para a maioria das pessoas passa despercebido, conseguiu sempre, em textos minimalistas (quando esta palavra nem existia), publicados avulsamente por alguns espaços culturais na imprensa paranaense, traduzir sua visão pessoalíssima — mas ao mesmo tempo universal — do cinema como arte. Bissexatamente, durante um longo período, quebrando apenas seu silêncio com edições mimeografadas de 10 ou 15 exemplares de seus "Ci(S)ne", só recentemente pôde ser melhor conhecido em seu olho-câmera, visor do cinema, com a edição selecionada de "Ci(S)ne" há dois anos como o modesto caderno nº 6 do Museu da Imagem e do Som — **e** agora neste esplêndido "Cinematographo" — reunindo uma produção recente, publicada originalmente nas páginas do "Correio de Notícias".

Sem fazer concessões e com a liberdade que só os pensadores extremamente honestos e libertos de vaidades temporárias possuem, LÉLIO se dá hoje ao prazer de ver poucos e selecionados filmes e escrever exclusivamente sobre aqueles que tocam seu coração & mente — **de** forma especial.

Portanto, o leitor que se deliciará nas páginas seguintes com excelentes apreciações sobre 20 cineastas, não estranhe que o autor cite filmes realizados há 20, 30

ou 40 anos – e que hoje, graças ao conforto da televisão e vídeo, têm domésticas reduções para a telinha. Ao contrário, a leitura destes inteligentes, saborosos e, especialmente, objetivos textos de Lélío podem fazer que uma imensa platéia robotizada idiotamente pelo consumo de **sucessos** de um cinema cada vez mais comercial, (no qual o US\$ substituiu definitivamente, ao talento & criatividade) seja compelida a racionalizar seu olhar & pensamento em torno de filmes como "O Terror das Mulheres" (*). Seja em mergulhos em águas mais profundas – Bergman, Antonione. Truffaut, Resnais . o pensamento de Lélío é profundo como um raio laser. Que flui como sabor do som de um CD no mais perfeito aparelho de som digital.

Curitiba, março de 1991

Aramis Millarch
jornalista

(*) "The Lady's Man", 1961, segundo filme dirigido e (interpretado) por Jerrv Lewis, adorado pela crítica francesa e que, exibido em Curitiba em 1964, foi o sucesso por Lélío como um dos 10 melhores daquele ano – o que provocou polêmicas entre a dita "intelectual" da época, que não aceitava ver Lewis como um realizador crítico da sociedade americana.

A PREGUIÇA

"**La Paresse**" (A Preguiça), episódio de "*Os 7 Pecados Capitais*", dirigido por Jean-Luc Godard, já traz de início o que é básico em Godard: o documento; - *Bout de Souffle*" é um documentário sobre Jean-Seberg e Jean-Paul Belmondo; "*Une Femme est Une Femme*" é um documentário sobre Anna Karina; "*La Paresse*" é um documentário sobre Eddie Constantine.

Entretanto, neste episódio mais do que qualquer outra experiência sua anterior, Godard deixou transparecer com nitidez esta implicação documental: o critério de fazer com que os atores permaneçam no filme com os nomes reais (e não fictícios como é o caso de "*À Bout de Souffle*" e "*Une Femme est Une Femme*") cunha com bastante segurança a evidência do proposto. E, evidentemente documentário sobre a preguiça. Mas documentário onde o processo de documentação se entrosou tão visceralmente com o objeto de documento a ponto de não mais se poder dizer se é a "mise-en-scène" que "cria" a preguiça ou se a preguiça é que "cria" a "mise-en-scène". C personagem de Eddie Constantine apresenta grandes afinidades, portanto, com aqueles de Sartre e Camus (desde o seu filme-início, "Acosado", Godard é o mais forte candidato ao título honroso do mais existencialista dos cineastas): a dificuldade de ser, falar, amar, copular, sorrir, andar, "mastigar", viver, etc.

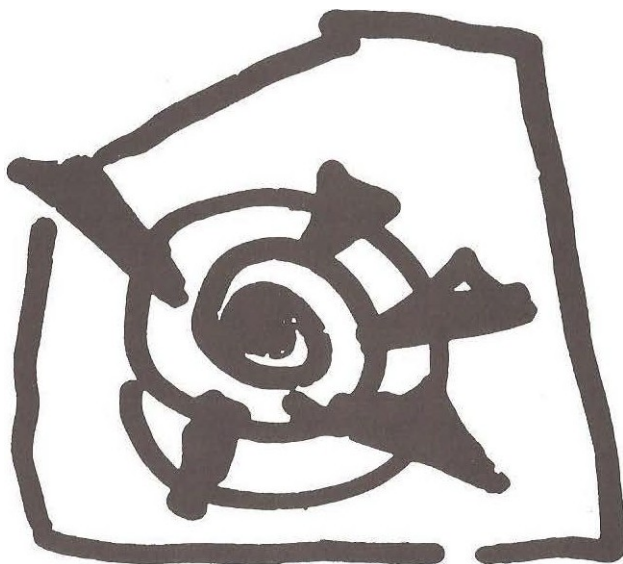
Como os personagens daqueles, Constantine ostenta um sentimento de "etrangeté" diante do "sentido" que os outros atribuem usualmente às coisas, assim como esbanja um nojo desmedido pelo fisiológico e abunda de consciência absurda do mundo e da linguagem ("A Quoi ça Sert?" pergunta a linda Jean Seberg diante do espelho em "O Acosado").

Dia absurdo, vampiresco, universo fechado sobre si-mesmo, sem janelas nem portas, nem ar, sufocante, asfíxiante, claustrofóbico. É a odisséia de um dia da vida de um homem condenado por ter se divorciado do suporte tranquilizador das coisas: o seu ancestral e confortável "concepto".

Do "outro lado", o mundo é urna massa viscosa, desenraizada, nua e convenhamos "obscena" porque escandalosamente desprovida de qualquer razão de ser. Mas na verdade a impressão final deixada por "*A Preguiça*" é a do apetite, e de sua necessidade.

Digamos que a única sensação *viável* diante de urna cemitério (de automóveis) é o desejo primário, imediato e irrevogável do sabor escaldante das frutas, da excitação dos corpos nas águas das praias.

Diante de "*A Preguiça*", nós sentimos a irresistível tentação de desintegrar o vácuo, o amorfo e o silêncio deste "huis-clos" com um fulgurante, delirante, sinfônico ("troublant" como diriam os críticos do "Cahiers du Cinema) musical da Metro (de preferência dirigido pelo sempre genial Vincente Minnelli). Daí porque uma obra marcada até a saturação pela "presença da morte", pode acabar por nos ensinar da urgência de *viver* (e filmar).



MICHELANGELO ANTONIONI - O CINEMA DO "HUIS CLOS"

Se fosse preciso fazer enquete sobre quem é o mais polêmico e moderno cineasta contemporâneo, é provável que as opiniões ficassem divididas, em se tratando de cinema italiano: há o grupo dos fellinianos e o grupo dos antonionianos, pois Fellini e Antonioni representam o que de melhor existe na produção italiana dos últimos tempos ou de vinte ou trinta anos para cá. Com uma radical diferença: Fellini é "celebridade", uma espécie de Welles à italiana, gênio retumbante prestigiado e adulado por todos; Antonioni é "mito", é "lenda" de uma vanguarda européia em eterna ebulição assim como Picasso, Joyce e Sartre. Antonioni notabilizou-se por ter realizado o supra-sumo do intimismo cinematográfico numa trilogia composta por *"A Aventura"*, *"Noite"* e *"O Eclipse"* – uma espécie de manifesto artístico do cineasta. A partir destes 3 filmes a modernidade e a originalidade do cineasta começou a ser discutida nos 4 cantos do globo terrestre, como a melhor promessa de cinema da vanguarda já lançada por um cineasta italiano desde que Rossellini realizou *"Europa 51"*. Antonioni se lançava assim, juntamente com os franceses Godard e Resnais, com o sueco Bergman e com o espanhol Buñuel, como candidato número 1 ao título de líder da vanguarda européia do cinema.

O que caracterizava basicamente a novidade de Antonioni era a extrema economia de recursos técnicos e/ou cinematográficos para se obter um realismo seco e despojado, refinado e sóbrio, intimista e provocador. Nestes 3 primeiros ensaios de cinema total, para muitos básicos para o cinema moderno, Antonioni levava, através de roteiros bastante ousados pela inovação e inediticidade das situações apresentadas, o espectador à uma fronteira insólita e inusitada entre o cotidiano e a fantasia, entre o real e o surreal, mas nunca através da forma exuberante de um Fellini ou extravagante de um Buñuel e sim através de uma rarefação e de um desdobramento do próprio realismo (ou neo-realismo), levado a um grau de exasperação e críspação máximo, onde era exposto pela primeira vez no cinema o sufoco e a claustrofobia do cotidiano urbano das grandes cidades italianas (e em decorrência, eu-

ropéias). Se existe um cineasta realmente "existencialista", este cineasta é Antonioni, que colocou nos seus filmes toda a falta de ar e/ou asfixia do "huis cios" (entre quatro paredes) sartreano, levando a consciência do "décor" ou do envolvimento ambiental ("envoirement") à uma espécie de hiper-sensibilidade neurótica, onde sons, coisas e formas adquirem uma fantástica beleza expressionista arquitetônica.

Depois de assistir a trilogia de Antonioni, o espectador estava preparado para receber as mais provocativas e originais experiências de vanguarda cinematográfica, e coincidentemente ou não, foi o próprio Antonioni quem as proporcionou através dos diáfanos e envolventes "*O Deserto Vermelho*" e "*Blow-up*", culminação artística do diretor e clímax estético de toda uma vanguarda europeia de cinema (apesar dos resultados não serem tão excelentes, do ponto de vista técnico, quanto aquele conseguido pelos franceses Resnais e Godard), que assumia assim todo o caos e a ambigüidade da nova arte que estava se fazendo no mundo todo.

Quando Antonioni foi para a América do Norte e fez o seu cáustico "*Zabriski Point*" no final dos conturbados 60s, os críticos tiveram a confirmação de que os vínculos do cineasta italiano com a vanguarda americana e com o "Underground movie" não eram acidentais ou casuais.

Posteriormente, "*O Passageiro*" e "*O Mistério de Obervald*"; "*Identificação de uma Mulher*", apenas vieram realimentar a certeza de que a vocação experimental do cineasta, apesar de mais moderada, não havia desaparecido com os anos, antes havia se desenvolvido e se aperfeiçoado.



UMA FRASE PARA CADA FILME

Bonjour tristesse - Oh adolescência, teu nome é technicolor.

Janela Indiscreta - Em cada janela, um curta-metragem.

Hiroshima, mon amour – Memore-me, ó filme.

Pierrot le fou – Como são terríveis as 5 horas (do cinema).

A Noite – Um preto & branco total.

Crepúsculo de uma Raça – Um filme sincero para redimir todo o Western.

Persona – Nunca saberemos o real rosto do filme.

Oito e Meio – Do cinema feito álgebra.

Modesty Blaise - Se o ritmo cinematográfico fosse rei.

Um Americano em Paris - O turismo cinematográfico levado ao cubo.

Cantando na Chuva – Vamos dar uma chance à felicidade.

Rocco e seus Irmãos - Um filme tamanho-família.

Deus e o Diabo na Terra do Sol – Em cada coração, um travelling.

Belle De Jour – Santa Catarina dos Anjos.

O Professor Alopado – Da Gag como Evangelho.

Teorema – Se fosse possível filmar o Mistério.

Perdidos na Noite – Um filme **biro** para espectadores castanhos.

Mickey One - Uma espécie de Disneylândia expressionista.

A Carroça de Ouro – Brecht de bolso para milhões de estanislavskianos.

Jules et Jim – Até que enfim um filme Genet.

Contatos Imediatos de J!! Grau - Tudo por um certo sorriso.

Ruby Gentry - Um filme jóia para ninguém botar defeito.

Houve uma vez um Verão - Sessão nostálgicos nossos pecados.

Socorro – Meu reino por um Close-Up dos Beatles, disse o rei Ricardo. **O Poderoso Chefão** - E se Scarface fosse Movie-Maker?

M – Edgar Allan Poe's Favourite Film.

Giant – O Texas também tem direito sagrado ao Panteão.

As Férias do Sr. Hulot - A quintessência do bom-humor cinematográfico.

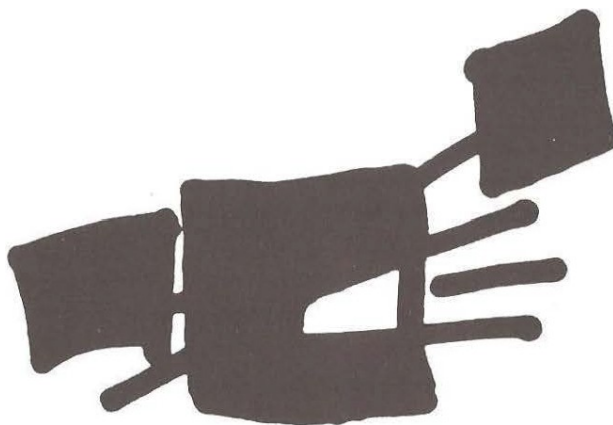
Cabaret - Um copo de vinho dedicado ao espectador.

Lili - Frágil quanto um Lilly-of-the-Valley.

Os Guardas-chuvas do Amor - A maior homenagem já feita ao cinema sonoro.

Hatari - Um filme África para Henry Mancini mostrar serviço.

A Pantera Cor-de-rosa - Ernest Lubitsch + Mack Senneth: Heyronimus Bosch.



O POETA DO "WESTERN"

Nenhum outro cineasta americano estabeleceu as bases de um cinema "clássico" e auto-referencial, quanto o cinema de John Ford.

Se o cineasta é basicamente o do *western* ou do farweste, é porque Ford fez questão absoluta de centrar o seu cinema neste gênero, fazendo dele uma verdadeira escola de arte cinematográfica e, por extensão, de cultura americana.

Mais do que mero fabricante de farwestes, Ford é praticamente o criador e co-autor do gênero, o qual levou adições e evoluções nem por ele próprio suspeitadas.

Se o cinema de Ford é associado a uma certa "tradição" do cinema americano, ele também está, ainda que menos perceptível a olho nu, ligado à sua natural evolução e/ou desenvolvimentos máximos.

Ford é responsável, direta ou indiretamente, por todo um seguimento e por toda uma expansão da arte de Hollywood nos últimos cinquenta anos.

Ford soube entender que o cinema precisava de "fórmulas" industriais e de "esquemas" profissionais sem os quais nenhuma indústria e nenhuma arte consegue sobreviver a curto ou longo prazo.

Cabe a ele e seu antecessor direto, David W. Griffith, a criação de uma indústria cinematográfica americana centrada em gêneros e formas básicas de aplicação e desenvolvimento.

Se existe um cineasta que merece o adjetivo de "pioneiro", este cineasta é Ford, pois foi ele que implantou as bases do moderno cinema espetáculo americano, através de seus *westerns* e epopéias populares. Se no início dos anos sessenta Ford pôde fazer a crítica e autocrítica dos gêneros do cinema americano com filmes tão surpreendentes como *Aventureiro do Pacífico* e *O Homem que Matou o Fac/nora*, é porque foi ele quem praticamente os inventou ou os formulou basicamente.

A modernidade do cineasta é legítima e autêntica porque referenda a um certo classicismo não menos legítimo e autêntico de "cinema americano de ação" e de uma Hollywood industrial e autoconscientemente

profissional e pragmática. Filmes como *Depois do Vendaval* e *Rastros de Ódio* só poderiam ser feitos por um cineasta superconsciente da própria poética e mitologia que inventou, desenvolveu e levou às últimas dimensões de aperfeiçoamento e sofisticação.

Se a Ford cabem os méritos de ter inventado praticamente Hollywood, a ele cabem também os direitos autorais de sua prematura evaporação e/ou superação; ninguém, até Ford, tinha ousado levar as suas próprias fórmulas e formas a um grau de exaustão e de autoparódia, quanto o próprio Ford.

Por isto mesmo, inventor do cinema moderno e de tudo o que ele tem de subliminarmente autopastichador, autocrítico, autodefinidor de etapas e roteiros estéticos.

Se a Ford cabe o título de cineasta evolucionista é porque o cineasta está projetado ao passado e ao futuro do cinema americano, nunca no seu estático presente, como fizeram centenas de "profissionais" de arte cinematográfica em Hollywood.

Como definidor do futuro do cinema americano, Ford se apresenta finalmente como seu único e provável fundador, demiurgo ou co-inventor, ao mesmo tempo que profeta e visionário.

A quem interessar possa, a patente do cinema americano e a chave do seu processo de evolução e desenvolvimento estão com ele, poeta do cinema e cineasta da poesia, descobridor do *western* e bandeirante do cinema moderno, artista-líder do seu momento de crescimento e superação, do seu ápice criativo.

No Panteão está Ford, não tão longe ou perto de nós, porque as nuvens não permitem nem o seu eterno afastamento nem a sua perene aproximação.



MANDAMENTOS DO CINEMA

1. **Vertigo**, Hitchcock. Vertigo: a vertigem do cinema. É o Travelling éircular, a Viagem, a Cinestesia. Dentro do olho, as galáxias, os espaços infinitos, as vias lácteas, os espaços curvos. Contelações: cinema-curvo. A espiral, a rotação, o movimento dialético do universo. Vertigo é a vertigem dos espectadores, dos atores, da equipe técnica e do cineasta. Envolvimento elétrico-impasse da Renascença.

2. **2001**, Kubrick. A odisséia do espaço (a 4 dimensões) cinematográfico. Os dois momentos máximos do cinema tem nome grego: vertigo, odisséia. 2001: Homero-Nasa. Cinasa: Kubrick filmou o Espaço-Curvo, registrou Deus, entrevistou o Todo-Poderoso. Cinema-verité do Absoluto. Cine-teofania, Vertigo & 2001, micro e macro-estrutura de uma mesma vertigem.

3. **Deux ou Trois Choses que Je Sais D'elle**. Godard. Isto é o cinema: só 2 ou 3 coisas e é tudo. Não gostaram, leiam um tratado. Cinema é apenas *ouvirer*. Não a galáxia: a xícara-galáxia, o cinzeiro-galáxia. o automóvel-galáxia. Auto-cinema. O cinema faz a sua psicanálise. O "meaculpa" da câmera. Metacinema.

4. **Exodus**, Preminger. E o Verbo se fez cinemascope. O Talmud diz: "Eles ouviram as vozes". Mas agora se fizeram imagens. Exodus é o Talmud cinematográfico. Do Velho Testamento ao Novo Cine-Testamento. E no encontro da Terra Prometida, o Cinema Prometido.

5. **Hiroshima, Mon Amour**, Resnais. Filme telestar, feito em micro-ondas. Se o mundo é amnésia, o cinema é memória. Da luta entre a memória e o esquecimento, o filme só apanha algumas descargas, alguns fulgurantes estampidos. Cinema protonseletrônico.

6. **Persona**, Bergman. Os Des(mascara) menta do cinema. De dentro do Não, o Sim. E toda imagem tem por objetiva a morte de outra – cor-

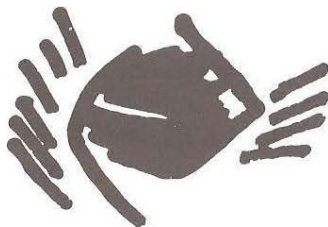
reção cinematográfica de um pensamento de Hegel – nesta orgia vampírica entre as imagens.

7. **Pierrot Le Fou**, Godard. Ou Marriane La Belle. Descer até o fundo nesta estação infernal – ô saisons ô chateaux quelle âme est sens rimbaud? – das imagens & sons. O primeiro, o único sonho, Conto de fadas/noturno. As imagens passam como tempestades, quando V, abre o olho o filme terminou. Klee cinematográfico, o paraíso infantil do cinemascope. Explodir colorido no Azul mallarmáico do Mediterraneo.

8. **The Birds**, Hitchcock. É o Dilúvio, o Raio, o Apocalipse. O fim da era guttembergiana – o início da era heinsenbergiana – o frêmito inaugural da passagem. Provar quânticamente que o universo é descontínuo. A terribilatas, o fascinium e o tremendum, as três dimensões do cinema sagrado.

9. **West Side Story**, Wise & Jerome Robbins, West -Side Movie, Gesangstunkwerk. Cinema "Arte Total" de Wagner. Pintura, música, teatro, dança, literatura, poesia, arquitetura, escultura.

10. **The Miracle Wopker**, Penn. Penn, um realizador de milagres. o milagre de Ana Sullivan, de Helen Keller, do cinema. Ana, santa sem auréola, é a mestre (zen) de Helen: vai lhe ensinar a fala. Não com si-logismos, mas com porradas. E de repente o estalo: Helen, cega, surda e muda, vê tudo, escuta tudo, fala tudo – tem apoeira das estrelas no rosto.



UMA MULHER PARA DOIS

Toda palavra parecerá rude, grosseira, mesmo a mais límpida, a mais despojada, a mais pura, para se definir o tipo de encantamento (cinematográfico, existencial) proporcionado por "**Jules et Jim**". Tivesse o observador apaixonado a mesma pureza de inspiração para redigir um artigo sobre o filme que o artista para gerá-lo. O único sentimento que resta então ao crítico responsável (pelo menos o único realmente digno de crédito diante das circunstâncias) é o da frustração de ter ousado depor sobre um filme tão unicamente despretencioso. Porque evidentemente "*Uma Mulher Para Dois*" (*Jules et Jim*) de François Truffaut, dispensa a inteligência. É o suor do odor da terra e dos seres. E neste suor epidérmico e goetheano que emana do centro de terra em rotação e em fecundação, Truffaut redescobre a pureza inicial do mundo e do cinema. Onde a intuição sem precedentes na história do cinema de um cineasta poder apreender num flash ideográfico-blocal todo o "mood" estrutural de uma época em dois detalhes, num relógio, num sorriso, num gesto, numa vestimenta, num urinol. Pouco à pouco vai se revelando aos nossos olhos-ouvidos o que foi o início do século e do cinema: um clarão fulgurante, um estampido, um carrosse. 1 de euforia, invenção e invenções, locomotiva, máquina à vapor, "cinematographo": um universo-bebê em inauguração, onde todos os jogos eram permissíveis, todos os riscos passíveis de experimentação. Truffaut, numa série de "collages", fotos, fotografias, "clins d'oeil" realizou a síntese de todo o cinema (do espírito futurista de Mack Senneth ao grafismo e detalhismo de Hitchcock), o que comprova o fôlego de visão de processo histórico com relação ao cinema que ele, e a facção mais lúcida da NV, possuem. Nunca até então o cinema havia sido tão avassaladoramente a Arte de Olhar e dos Olhares. Inútil se falar em amoralismo a respeito do filme. Os personagens assim são como respiram, como os grilos do campo, como os insetos que os rodeiam e que eles escrupulosamente tentam estudar e amar. E a maior audácia de Truffaut foi a de filmá-los, isto é, com eles conviver como quem com eles dança cirandinha.

STANLEY KUBRICK - O EXPERIMENTALISMO RADICAL

O cinema de Kubrick é o cinema de arquétipos e máscaras, caricaturas e estereótipos, como nunca antes o cinema havia oferecido a um grau tão desenvolvido e aprimorado.

Pode-se falar em "Decalcomania" a respeito do cineasta ou então de "ideograma" chinês, pois o cinema de Kubrick é suplementarmente "falso" e "oblíquo", "teatral" e "sínico", perfazendo talvez pela primeira vez no cinema, o famoso "distanciamento brechtiano", uma técnica de iludir e recriar a realidade "pelo avesso", a partir de suas contradições e disjunções básicas.

O cinema de Kubrick, que começou realista ("*Lolita*" e "*Spartacus*", só poderia acabar expressionista ("*2001*"; "*A Laranja*"; "*Barry Lyndom*") ou então surrealista ("*O Iluminado*".

Através de um progressivo amadurecimento de formas e técnicas, Kubrick acabou transformando o seu cinema em pura "trucagem" como nem mesmo Hitchcock jamais havia tentado; a fantasia "pura", a loucura "geométrica", a alucinação "gráfica", a paranóia "design", o peso do "sintagmático" (seria Kubrick o primeiro cineasta concretista da história do cinema?).

Da primeira e/ou segunda linha do cinema espetáculo hollywoodiano ("*Lolita*"; "*Spartacus*"; "*Dr. Fantástico*"). Kubrick chegou à "Nouvelle-Vague" francesa ("*Laranja Mecânica*"; "*Barry Lyndom*" e "*O Iluminado*", numa trajetória que comporta uma estudada e deliberada desamericanização do seu cinema (Cf. "*2001*") ou então uma lenta e irreversível europeização (Cf. "*Clockwork*").

De americano, Kubrick tem o "senso do espetáculo" e a sua visão tecnológica, do cinema europeu, a "invenção" e a efervescência "formal". Se cada filme do cineasta parece um desafio aos próprios limites do cinema, e uma insatisfação visceral com a sua "linguagem", ainda veremos o dia em que o cineasta será capaz de inventar o sonho filmado ou o pesadelo fotografado.

Isto não é nada, afinal de contas, para quem começou como fotógrafo de "Look".

HOUVE UMA VEZ UM VERÃO (DE 62 OU QUASE...)

Duelo ao Sol (*Duel in the sun*), de King Vidor.

O primeiro "gunfight" (duelo) romântico da história do cinema, onde Jennifer Jones e Gregory Peck atiram um no outro e se matam em pleno deserto. King Vidor sabia tudo sobre as paixões humanas, aquela área privilegiada dos sentimentos que beira à loucura ou a histeria total. Uma reprise que, no início dos sessenta, marcou toda uma nova geração decinéfilos.

A Aventura (*L'Aventura*), de Michelangelo Antonioni.

O título do filme, aparentemente irrelevante — era definidor da visada global de Antonioni, pois tratava-se de um filme "conceptual", com um título totalmente abstrato e/ou experimental. O que é a Aventura? Um filme de Antonioni, ora bolas.

Psicose (*Psycho*). de Alfred Hitchcock.

De repente ficou claro que Hitchcock tinha tudo para entrar na História do Cinema. Pois não se tratava mais de "técnica" propriamente dita, nem muito menos de "suspense" ou então de "Thriller". O Filme tinha nota 10 nestes 3 elementos (técnica/suspense/thriller) mas ficou óbvio ululante que Hitchcock podia fazer Arte e Metafísica ao nível de Murnau por exemplo (Por sinal, "*Psycho*" tinha muito de "*Nosferatu*"). Depois de "*Psicose*" só poderia vir "*Os Pássaros*", filme de vanguarda que Hitch podia e tinha que fazer. Posteriormente, mas só depois de "*Psycho*", foi possível descobrir as jóias hitchcockianas (*Vertigo!Rear Window!To Catch a Thief!North by Northwest*).

A Doce Vida (*La Dolce Vita*) de Federico Fellini.

De repente (o início dos 60 foi muito este de repente), ficou também evidente que o cinema podia ousar no nível do polêmico e escandaloso, mostrar aspectos insólitos e/ou surpreendentes da realidade (Fellini, do outro lado do Atlântico, confirmava a audácia hitchcockiana de "Psycho").

Não interessa se "*La Dolce Vita*" era ou não um filme sensacionalista ou demagógico. Federico acertou em cheio: o filme inaugurava novas possibilidades semânticas (preferem dizer "conteudistas"?) para o cinema.

Hiroshima, Meu Amor (*Hiroshima, mon amour*), de Alain Resnais. Muita gente quando viu este filme no início dos sessenta, não acreditou que o estava vendo. A impressão que se teve é que Resnais tinha finalmente feito o filme Surrealista com o qual nós tínhamos sonhado desde a nossa infância (ah os gloriosos cinquenta) leitosamente disneyana. Pois "*Hiroshima, Mon amour*" não tinha o mínimo de fantasia ou a menor tendência poética. A sobriedade rigorosa de Resnais, sua ausência total de lirismos fáceis, caiu como um verdadeiro Manah do céu para uma pleiade de espectadores saturados de Sacarinices Technicoloridas. Nós estávamos errados, é certo, mas aquele momento do cinema foi de puro amor.



ALGUNS FILMES DE CERTA FORMA...

Intriga Internacional (*North by Northwest*), de Alfred Hitchcock.

Roger, por favor corra para a Colina ou eles lhe matarão. Lá V.encontrará a Lady Cabra ou Dama da Sorte (cabras gostam de montanhas. v. sabe, não Roger?) chamada Eve Marie Saint que lhe atirará sem lhe matar e lhe amará sem lhe magoar, perto do Monte Rushmore. V. inclusive tem a chance de escapar do aeroplano de James Mason e salvar a sua cabritinha no último momento do filme. Isto porque v. agora é um menino crescido, Roger.

A Noite (*La Notte*), de Michelangelo Antonioni.

O cinema sempre foi a noite do nosso dia, a nossa noite particular ou privilegiada, disponível a qualquer hora do dia, mas Toni-tonight transformou a própria "identidade absoluta" do cinema em estrutura fílmica, como se o filme-noite, por milagre demiúrgico, se metamorfoseasse para sempre em noite-filme.

O Desprezo (*Le Mpris*), de Jean-luc God1?rd.

Eu, Jean-Luc Godard, amo um genio do expressionismo chamado Fritz Pong sobre todas as outras coisas deste mundo, diz-a câmara de Jean-Luc Godard para nós, que já suspeitávamos disto, mas nunca tínhamos tido a coragem de sabê-lo.

A Guerra Acabou (*La Guerra est finie*), de Alain Resnais.

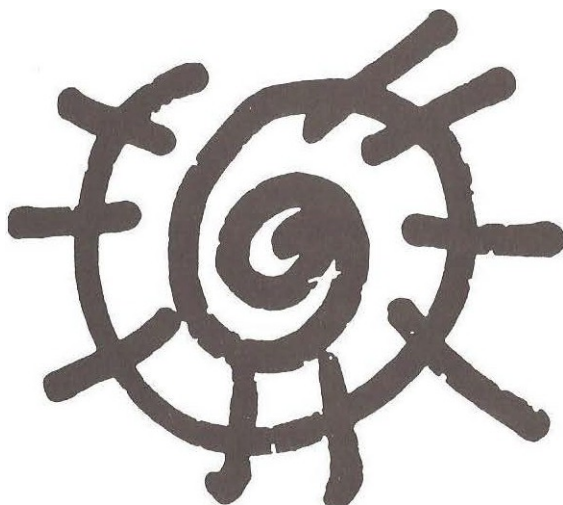
A guerra acabou, isto é, o cinema acabou, única uerra possível num mundo sem guerras a longo prazo, pois isto mesmo, filme-testamento do cinema onde ouvimos e vemos canhões-imagens e as explosões-sonoras ela última vez, com os soldados-atores morrendo para sempre.

Lola, de Jacques D  my.

Filme borboleta, filme arco  ris, filme cetim, "femenit  " escaldante,   nico filme realmente nabokoviano do cinema: Lo, Lola, Lolita em preto-e-

branco mais suave do que todo o colorido do mundo.

Anatomia de Um Crime (*Anatomy of a murder*), de Otto Preminger. Sem nunca sabermos quem somos, fugimos para aonde não nos encontrarão jamais, para o "the end" do filme, delicioso pesadelo, morte covarde de heróis frustrados, "lacheté" sartreana dissimulada em liberdade. Mas este é realmente o charme um tanto ambíguo do cinema: um sapato e uma garrafa jogados numa lata de lixo (imagem final do filme) nos contam mais sobre a covardia humana do que um tratado de psicologia.



ESTES DOIS NEM SEMPRE SE ENTENDEM

Áries – Nada como um banho de chuveiro para revigorar o corpo.

Libra – Principalmente aquele banho de chuveiro de Janet Leigh em "*Psicose*" de Hitch, não é amor?

Áries – Uma viagem de turismo sempre amplia os horizontes de uma pessoa, não é?

Libra – Principalmente aquela viagem de Richard Widmark no *'s-sassinato do Oriente Expresso'*; não é queridinho?

Áries – A vida não é sempre cor-de-rosa, mas como são lindos os bebês!

Libra – Principalmente o *"BeM de Rosemary"*!

Áries – O que seria da sociedade sem os verdadeiros cavaleiros?

Libra – Principalmente sem os *"4 Cavaleiros do Apocalipse"*: não é, darling?

Áries – Não existe nada melhor que um "week-end" no litoral ao sabor das ondas do mar...

Libra – Principalmente aquele week-end adorável de *"Tubarão"*: não é, fofice?

Áries – Como são sublimes os casamentos, apesar de tudo...

Libra – Principalmente o casamento da *"Belada Tarde"* de Bunuel..

Áries – Não existe nada mais singelo do que o canto dos pássaros na alvorada!

Libra – Principalmente o canto dos pássaros em *"Os Pássaros"* de Hitchcock.

Áries – Como é linda a Natureza!

Libra – Então assista *"O Terremoto"*; amigo!

Áries – Como são doces as noivas.

Libra – Principalmente aquela doçura chamada - *Noiva Estava de Preto"*.

Áries – Viver é cantar e dançar na chuva como Gene Kelly.

Libra – Mas às vezes se acaba como Jean Genet...

Áries – Nada mais reconfortante do que um Arco-Íris após a Tempestade...

Libra – Mas sempre há a perspectiva de uma *"Morte em Veneza"*.

Áries - O pessimismo acabou, agora só existe o otimismo.

Libra – Vá assistir *"O Touro Indomável"* de Scorsese e me diga se não é o contrário.

Áries - De qualquer forma, o esporte ainda é uma solução...

Libra – Principalmente, o *"esporte"* de Rock Hudson em *"O Esporte Favorito do Homem"*...

Áries – Enfim, sempre há a esperança de uma bela amizade entre as pessoas.

Libra - Principalmente quando há a perspectiva de vigarice como em *"O Golpe de Mestre"*...

Áries – O cinema moderno é realmente asqueroso, mas há o humanismo de um Chaplin, que sempre será comovente.

Libra – Não se esqueça, tesouro, que Chaplin filmou *"Monsieur Verdoux"*.

Áries – Apesar de tudo, a vida pode ser brilhante e alegre como em *"7 Noivas para 7 Irmãos"*.

Libra – Mas às vezes termina tragicamente como em *"O Processo"* de Kafka Welles, heim baby?



ALAIN RESNAIS - O CINEMA PURO

Assim como Orson Welles revolucionou a linguagem do moderno cinema americano com o seu insuperável "*O Cidadão Kane*", o francês Alain Resnais revolucionou a linguagem do moderno cinema francês com os seus inebriantes "*Hiroshima, Mon Amour*" e "*O Ano Passado em Marienbad*".

Mais do que meros interessados em "técnica" no sentido estrito mecânico da palavra, estes dois cineastas entenderam todas as implicações estéticas e sintáticas da palavra "invenção" – "inauguração" de uma nova linguagem, de um novo "processo" total para a arte cinematográfica.

Em "*Hiroshima*" e "*Marienbad*" Resnais levou às últimas possibilidades um projeto desencadeado por Welles no seu básico "Kane" – fazer do cinema uma arte autônoma, com um "modus operandi" próprio e auto-rebastecente.

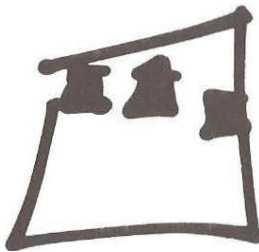
Quem entendeu melhor a revolução de Resnais foi o crítico brasileiro José Lino Grunewald, que nas páginas do "Jornal de Letras" explicava que, apesar de todos os diálogos e monólogos, "*Hiroshima*" e principalmente "*Marienbad*" eram os menos "literários" filmes já feitos pelo cinema, porque centrados numa dinâmica de processos essencialmente "motovisual-e-sonora" (a expressão é do próprio), enquanto que os filmes "mudos", mesmo os mais "clássicos", apesar de não terem o uso sonoro das palavras, eram muito mais "literários" do que os de Resnais, pois recorriam a um processo de estruturação "lógico" (isto é, baseado nos "logos" verbal) e portanto, vinculados ao código verbal e, por extensão, à literatura.

Para Grunewald, os filmes de Resnais assim como "*O Acorado*" de Godard, inauguraram, praticamente depois dos 60 anos de existência oficial, a autêntica "linguagem cinematográfica", concebida como um processo autônomo e auto-suficiente, com a sua dinâmica de estruturação independente de outras artes (ainda que aparentemente a elas veiculado) porque irradiam o nascimento de uma nova arte, a voz de uma nova linguagem.

Resnais, através da utilização absolutamente moderna e inédita da montagem eisenteiniana, do "travellin" (que havia sido aprimorado pelo austriaco Marx Ophuls), Godard, através da imediaticidade do "take" (plano) e também do "travelling", lançaram as bases do estudo do comportamento em ação no cinema moderno quando os seres são estudados não através do "a priori" de reduções subjetivas mas através do seu incessante desdobramento dinâmico num eterno adevir existencial ôntico, técnica formulada pela escola fenomenológica alemã e posteriormente (re) formulada pelos existencialistas franceses (de Heidegger à Sartre e Merleau-Ponty) que propõem uma visão não estática e não definitiva (não "essencialista") do mundo-e-das coisas.

Neste sentido, *"Hiroshima Meu Amor"*: "O Ano Passado em Marienbad" e de certa forma "O Acossado" e "Aventura" do italiano Antonioni, são os primeiros filmes realmente "modernos" do cinema, porque vinculados direta ou indiretamente à filosofia moderna lançada pelos novos pensadores e/ou formuladores de pensamento ("*Vertigo*" e "*Os Pássaros*", ambos de Hitchcock, apesar de serem mais "populares" a "grosso-modo" ou a "olho-nu", também contém intuitivamente esta mesma modernidade).

Resnais fez do cinema uma arte que pode ser pela primeira vez "pensada" como se pensa um texto de filosofia ou de poesia concreta, tão aberta ao novo e ao inédito quanto à ciência contemporânea.

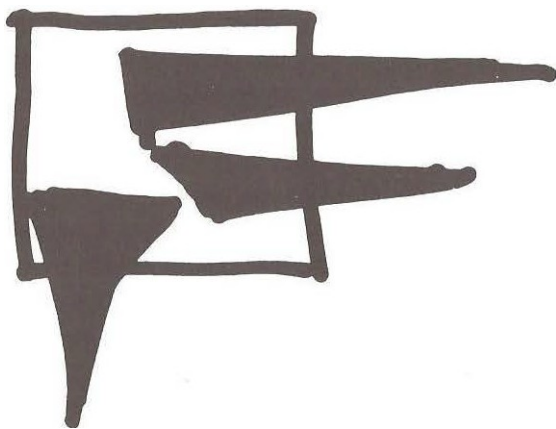


SANTA JEAN SEBERG - COMEDIANTE E MÁRTIR

Jean Seberg foi descoberta por Otto Preminger para interpretar a "*San-ta Joana*" (um dos filmes menores, mas nem por isto menos interessantes, do diretor). Logo depois, Preminger faria com ela um dos filmes mais belos do cinema; "*Bonjour Tristesse*", filme que apresentou a primeira utilização estrutural do colorido e o primeiro tratamento realmente moderno para a problemática da juventude do pós-guerra. Em "*Bonjour*" já há todo o clima da juventude atual:

Saint-Germain de Prés, Greenwich Village, Liverpool ou Frisco (é assim que os jovens americanos chamam San Francisco). E Jean Seberg encarnou neste filme o novo feminino, com tudo aquilo que ele tem de hermafrodita, contraditório, ambíguo e anárquico. Muito antes da moda, Jean já usava cabelo a la menino e praticava "Zazen" numa das seqüências de "*Bonjour*". Deste filme-marco, Jean pulou para outro filme básico: foi convidada por Godard, amigo e admirador de Preminger, para interpretar o seu 1º filme: "*A Bout de Souffle*" (*Acossado*). Neste filme, um dos mais importantes do cinema de vanguarda, Jean levou às últimas conseqüências o personagem e o método de interpretação que ela havia lançado em "*Bonjour*". A aparição de Jean Seberg em "*Bonjour Tristesse*" e "*A Bout de Souffle*" é uma das coisas mais geniais e inesquecíveis do cinema. A ponto de se poder dizer que sem Jean Seberg não haveria cinema moderno. Depois, Jean fez uma comédia bastante moderna com o diretor Philippe De Broca: "*O Amante de 5 dias*" e um filme meigo com o diretor Robert Parrish: "*Paris, cidade das Ilusões*", quase outra autobiografia da atriz. Até vir fazer outro filme importante, um dos mais corajosos do cinema: "*Ullith*" do diretor americano Robert Rossen. Depois de "*Lilith*", uma das melhores interpretações da atriz, ela voltou a filmar com Godard num filme de episódios: "*As Mais Belas Vigarices do Mundo*". Este episódio foi cortado da cópia comercial e dele só conhecemos aquela seqüência de "*Pierrot te fou*", em que Belmondo (comparsa de Jean) entra num cinema e assiste a um trecho do episódio. Mais recentemente, Jean fez um melodrama da Universal - Internacional dirigido pelo apenas profissional Mervin

Le Roy: *"Por um Momento de Amor"*. E logo depois, *"O Espião de Corinto"* dirigido pelo "nouvelle-vagueano" Claude Chabrol e *"Echappement Libre"*, dirigido por Jean Brecker (filho do cineasta Jacques Becker, um dos bons cineastas da velha-guarda francesa). Agora Jean volta em *"O Desejo Insaciável"* (Les Oiseaux vont Mourir au Perou), dirigido pelo seu atual esposo, o romancista Romain Gary. O filme é excelente e a presença da atriz poucas vezes foi tão bem valorizada pela câmera.



VERTIGO - UM NOVO FABULOSO

Num mundo estatisticado, estandardizado, edificado sob a horizontalidade refrigerante (e tranquilizante) de um racionalismo manualesco, que reduz toda a riqueza ontológica do real à linearidade mecanicista de fórmulas absolutas, de reduções puramente quantitativas, de esquemas abstratos de generalidade, de categorias lógico-rationais a noção (ou nação) de fábula, de fantástico, de trágico se faz impossível, impraticável, incogitável. Ora, o real é dialético, e o dialético é todo o contrário do mecânico, do esquemático, do linear.

O dialético é complexo, o espiralico, o circungiratório, em suma, o irreduzível.

Daí a reação de não-conformismo diante deste estado de coisas por parte daqueles que tanto da vida quanto da arte exigem uma total reconceituação, reformulação.

Max Bense, um dos teóricos mais básicos da nova estética de informação propulsada pela Cibernética fala em "fantasia racional", o que nos faz crer que a noção igualmente moderna de "arte fantástica" (bandes-desines, cartoon, revista em quadrinhos, science-fiction) não é incompatível com as mais avançadas descobertas da física ou com a teoria da relatividade.

Por outro lado, é preciso convencer de uma vez por todas que o nível da informação estética se processa mediante a vibratibilidade de inúmeros "degraus de realização", não se reduzindo forçosamente, sistematicamente ao nível do intelecto-dedutivo-rationa, notadamente quando todo o critério de conhecimento racional e intelectual se encontra cristalizado, fossilizado, esterilizado, por uma gama de convenções e arbitrariedades, insustentáveis à menor verificação dialética.

Na verdade, o que distingue a informação estética de outras formas de informação é o fato dela ser também (e principalmente) informação ESTÉTICA.

Assim é que "*Vertigo*" de AH, como todo filme fibralmente sinfônico, solicita uma intelectivação ao nível do sensorial-puro, quer dizer do nervótico.

JOSEPH L. MANKIEWICZ
O BOM GRANDE PEQUENO CINEMA
(Ao amigo Paulo Leminski)

O cinema de Joseph L. Mankiewicz quase que identicamente ao de Richard Brooks, revela os azares e as sortes de uma tentativa de cinema "intelectual", em Hollywood.

Mas apesar de ser menos explícita e declaradamente "intelectual" que Brooks, o seu cinema, no total, se revelou mais duradouro e permanente do que o ante-citado, apesar também do cineasta não ser tão "importanten" quanto pareceu no início ou nos meados dos 60.

A Mankiewicz devesse os méritos da primeira adaptação de William Shakespeare para o cinema americano ("*Julius Caesar*"?) e da melhor super-produção já realizada em Hollywood ("*Cleopatra*"), gênero que usualmente desafia pretensões intelectuais ou artísticas mais amplas, como é uma tradição do cinema anglo-americano, de De Mille à Lean. Ao cineasta devesse também a melhor adaptação de T. Williams já realizada pelo cinema ("*De Repente no Último Verão*") que rivalizou assim com (novamente) Brooks o posto de melhor adaptador de T.W. para o cinema.

Ainda à Mankiewicz os méritos da melhor adaptação de Graham Greene ("*O Americano Tranquilo*") já levada à tela por um cineasta americano.

Só isto já bastaria para colocar o cineasta num lugar de proeminência e prestígio em qualquer "Enciclopédia" de cinema.

Mas à Mankiewicz ainda se deve a mais inteligente crônica da vida hollywoodiana ("*A Condessa Descalça*") e o mais irreverente dos Anti-Westerns modernos ("*O Ninho de Cobras*").

Finalmente, o cineasta chegou ao cinema absolutamente cínico e irônico de "*Charada em Veneza*" e "*O Jogo Mortal*", filmes que fazem as delícias dos "intelectuais" e dos "literatos", apesar de Mankiewicz já ter revelado em algumas oportunidades, uma genuína vocação romântica ("*A Condessa Descalça*" / "*Cleopatra*").

MINELLI- A INFÂNCIA D'ARTE

Vincente Minnelli é o Stephane Mallarmé do cinema: preciosismo, magia, musicalidade, arco-íris de invenções, luxúria de formas, estesia, lucidez encantatória. Minnelli, um dos inventores do musical moderno (*O Pirata/Sinfonia de Paris/A Roda da Fortuna/A Lenda dos Beijos Perdidos!Gigi Um Estranho no Paraíso!Esta Loira Vale 1 milhão*), foi um dos primeiros cineastas juntamente com Otto Preminger (*Bonjour, tristesse*) a dar uma valorização estrutural ao colorido. A cor não apenas como coisa ornamental ou decorativa, mas como uma peça-chave da linguagem cinematográfica. Pintor, fotógrafo, cenógrafo, decorador e costureiro, Minnelli tem (forçosamente) um senso estrutural das cores e deu ao colorido a dimensão de novo elemento estrutural da arte cinematográfica. O Tecnicolor (e mais precisamente no caso de Minnelli, o Metrocolor, a mais bela técnica de colorido do cinema. Ao contrário do colorido roseado e açucarado da Century Fox, ou o colorido excessivamente sóbrio e plúmbeo da Warner Brothers, o Metrocolor inaugurou um colorido fulgurante e Goyano) como uma linguagem, como um processo, como uma poética: com suas leis, com seus segredos, com seus poderes ocultos, com seus "appeals", com sua dinâmica própria. Outra preocupação básica de Minnelli: a criança. Ente inaugural e virgem, a criança ainda não foi triturada pela conjuntura, ainda não foi submetida à lavagem-cerebral do sistema. Por isso mesmo, a criança guarda uma inocência e uma pureza, uma liberdade ontológica ainda não contaminada pelas estruturas. E mais: a criança guarda um espanto maravilhado diante do mundo, espanto que a aproxima do artista, este espanto profissional. Este espanto, esta inocência, esta liberdade ontológica são uma abertura para uma aproximação autêntica da vida, desembaraçada dos entraves das mistificações da civilização. A confrontação "crítica" da criança com o contexto da civilização, e os problemas (ontológicos, psicológicos, sociológicos) que daí resultam, é a temática básica de Minnelli. Para citar alguns exemplos: Leslie Caron em "*Gigi*", George Peppard em "*Herança da Carne*", John Kerr em "*Chá e Simpatia*", Ronnie Howard em "*Papai Precisa Casar*", Sandra

Dee em *Brotherhood*, o menino de *Adeus às ilusões*. E há ainda as crianças-crescidas minnellianas: Jude Holliday em *"Esta loira vale 1 milhão"*. Glen Ford em *"Os 4 Gargalhos do Apocalipse"*, Shirlei McInlayne em *O Deus Sane Quatro Amers*, Kirk Douglas em *"5000 de Vivei"* e *"A Cidade dos Desiludidos"*, Debbie Reynolds em *"Um Amor do Outro Mundo"*, Uta Taylor em *"Adeus às Ilusões"*. Todos eles, de uma forma ou outra, artistas, jovens, crianças. E mais: não só a temática de Minnelli é a criança, como a sua própria arte é "infantil" (como é infantil a arte de Picasso, Miró, Klee, Oswald, Godard) e reflete esta infância d'arte onde o próprio ato de inventar é inocência *demiúrgica*. Minnelli possui um refinamento "ingênuo" de formas, uma *disposição* rara no inventar..formas, que na mão do outro cineasta, poderia passar por *esteticismo*. Mas suas formas são rorças e "o sonho devém mundo (Novalls).



LUCHINO VISCONTI - O CINEASTA DO REFINAMENTO MÁXIMO

Ao lado da modernidade absoluta de Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, o "arcaísmo" e/ou "classicismo" de Luchino Visconti ficam parecendo provocação ou um ato de coragem (mas é por isto mesmo que, novo Stroheim, a colocação do cineasta no panteão absoluto é categórica).

Se os outros dois cineastas têm uma tendência quase que congênita para o novo e para a "modernidade" (com ou sem aspas), o pontoposto acontece (?) com Visconti, que sempre acusa, como o seu comparsa americano-austriaco, uma tendência para o barroco, para o classicismo, para a ambigüidade rebuscada e para o martírio.

O preciosismo chega às raias do sublime (em seus melhores momentos) e do ridículo (em seus piores momentos) nos filmes do cineasta italiano, na sua reconstrução perfeita e detalhista de ambientes e atmosferas luxuosas e insólitas.

Um também provável herdeiro do genial Joseph Von Sternberg, Visconti faz um cinema quase aristocrático na sua busca maníaca de perfeição e rebuscamento formal.

A rigor, a primeira revelação do cineasta ao grande público e a crítica se deu com *"Rocco e Seus Irmãos"*, síntese de tragédia grega, melodrama popular italiana (remember Ronald F. Monteiro e seu ensaio sobre o melodrama na Revista de Cinema nº 3 de Belo Horizonte), novela americana. E ainda por cima, houve quem visse *"Rocco"* como um autêntico conto russo (arte de especialização dos eslavos).

De qualquer forma, foi só a partir de *"O Leopardo"*, adaptação do romance de Lampedusa, que foi possível se admirar todo o pictorialismo e teatralismo do cineasta (os mais bem avisados já haviam o visto em *"Um Rosto na Noite"* e *"Senso"*, obras ainda "imaturas" do cineasta), através de um uso mais do que elaborado Scopeístico, technicolorístico e dos recursos amplos da surpresa da superprodução, para construção de uma ópera barroca e amarga sobre a transformação política da Itália em europa contemporânea e "anti-aristocrática".

Já com *"O Trabalho"* (episódio de *"Boccaccio 70"*), reflexão marxista

sobre a liberdade da mulher e provavelmente o melhor filme de episódio já realizado por um diretor europeu ("*O Milagre da Rosa*" o chamou o crítico do "Cahiers du cinéma"), e principalmente com o fantástico "*Vagas Estrelas da Ursa*", tensão máxima da arte viscontiana e culminação estética e artística do cineasta, a maestria técnica do diretor (principalmente na direção de atores), chegou às suas possibilidades mais plenas de realização.

Finalmente com "*O Estrangeiro*/*Os Deuses Malditos*/*Luduvig*/*Morte em Veneza*/*Grupo de família*" o cineasta chegou à síntese última de existencialismo & marxismo, de intimismo & teatralismo, de Stanislavsky & Brecht, de poesia & distanciamento crítico, de lirismo & cinismo, de rigor misancênico & lógica poética.

E como se ainda faltasse um lance-de-dados no seu elaboradíssimo e refinadíssimo jogo de Arte & Cultura, o cineasta reafirmou no final dos anos 70 sua carreira de diretor de vanguarda com o lúgubre, fascinante e mariembadiano "*O Inocente*", adaptação inventiva de D'Annunzio, levando os verganianos & viscontianos de todo mundo ao (provável ou possível) "clímax" de sua estética peculiar e inimitável.

CONTATOS IMEDIATOS DE 2!?! GRAU NO VENTO FRIO DE AGOSTO

O Terror das Mulheres (*The Ladies Man*), de Jerry Lewis.

Filme Office-Boy (Favor deixar a Gorjeta na Bandeja da Bilheteria). Jerry nunca esteve tão Jerrydo quando na seqüência em que ele se desjerrifica-se em vários Jerrynhos. Alfred Jerry? Não, Fredy Jarry, Ruby Roy de um cinema-dadá sonhado por um Rei chamado Mervyn Le Roy.

O Homem que Caiu na Terra (*The Man Who fell in to the Earth*), de Nicholas Ray, isto é, Nicholas Roeg.

Um novo Apolo Dean para Vocês, um James Bowie vindo diretamente de outro Espaço, isto é, King David vindo de uma Estrela Distante, no filme deste novo Nicky Ray, chamado Nicky Roeg, cineasta "science-fiction" porque filma a terra na Terra ou a Terra na terra.

A Bela Adormecida (*The Sleeping Beauty*), de Walt Disney.

Cinema Tchaikovskiano sonhado por Disney, Cinema Disneyano sonhado por Tchaikovsky, Cinema Russo sonhado pelo sr. Hollywood, Cinema Hollywoodo sonhado pelo sr. Russo, Cinema Eslavo-Californiano, Lenda Viva de outras Lendas revividas pela Vida-Lêda com seus Cisnes Encantados chamados Tesouros Preciosos.

Embalas de Sábado à Noite (*Saturday night fever*), de John Badham.

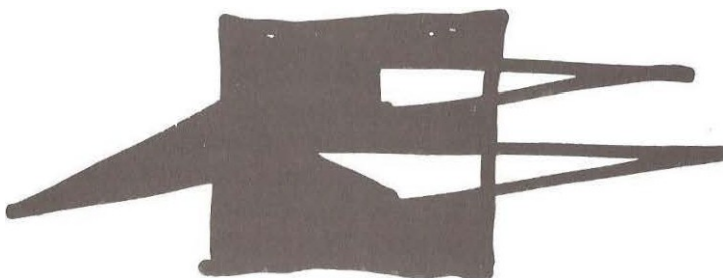
Filme Mercúrio com suas Asas Travellings. Voando sobre uma Abóbada Celeste chamada New York City, ao embalo de Big Bee Gees (Cantores vindos de uma Certa Austrália), onde um certo Toni Moreno e uma certa Karem Loira (A Estranha?) Explodem o Baile da Discoteca com seu Balé Viscontiano (Remember Rembrandt...).

A Pele de Asno (*La Peau d'Ane*), de Jacques Demy.

Filme Coração de Ouro, puro Golden Rose, onde tudo tem o Cheiro Fresco das Maçãs Elisabetanas, algo daquela Capa dos Stones, a qual preferimos não dizer o nome, porque se V. não ouvir aquele "recorde"

tem pouca chance de entender todo o Conto-de-Fadas que esconde-se por detrás do Banquete dos Mendigos.

Grupo de Família (*Grupo de Fammi/ia*), de Luchino Visconti. Único filme europeu com música de Roberto, único filme do Planeta com Cozinha, Mesa, Pão, Salames, Vinho (A Ceia de Leonardo finalmente filmada), único filme com Jovens & Velhos, único filme com Cães & Gatos.



CINEMA DE CORAÇÃO PARTIDO

Ainda que não traga nenhuma contribuição para a linguagem fílmica, o melodrama é o mais "sincero" de todos os gêneros cinematográficos. O único que não tem vergonha de afirmar a verdade humana em toda sua sentimentalidade. O homem moderno perdeu o senso das verdades fundamentais, e se refugiou num cerebralismo estéril. A verdade é que ele tem vergonha de ter sentimentos: tenta dissimulá-los sob a máscara do sarcasmo, da ironia e do cinismo. Mais eis que chegou a hora da verdade. A hora de não mais dizer amém à mendacidade. Esta é a hora do melodrama. Se o cinema de vanguarda é o cinema do cérebro, o melodrama é o cinema do coração. Cinema pascaliano: "A grandeza do homem está na sua miséria".

O melodrama afirma que o homem é miserável, que a única verdade humana é a lágrima, que o sorriso é frágil. O melodrama é o cinema do coração partido. Já se foram embora os dias de vinho e rosas. O coração é um cristal delicado: a menor brisa pode quebrá-lo. Tudo vive sob o signo do Adeus. A saudade nos dói a alma. Nós somos um pequeno cão solitário vagando numa noite de chuva. O melodrama é o cinema no qual o homem não quer mais posar de invulnerável. Na impossibilidade de amar e ser feliz, o homem se descobre vulnerável, fraco, desperta para sua humanidade, e para a verdade de sua condição. E descobre a sua miséria, onde reside justamente a sua grandeza. E ao mesmo tempo que faz deste despertar do coração (ou "educação sentimental" como a chamaria Flaubert) a sua temática básica, o melodrama age da mesma forma sob o espectador, despertando-o para o país misterioso das lágrimas. Por tudo isto, o melodrama é o mais "humano" de todos os gêneros cinematográficos, e por isto mesmo, o menos "inventivo". A invenção é máscara, jogo, mentira, e o melodrama é o gênero da "verdade". O filme musical se refugia na submissão da forma. O western na Soberba da Força. O filme-policiares ("thriller") na Gula do Medo. O melodrama diz: eu sinto, choro, amo, sou feliz ou infeliz. Lugar comum mas "primeiro as montanhas" são montanhas depois "não montanhas", depois "voltam a ser monta-

nhas" (provérbio Zen cantado por Donovan). E a coragem do melodrama está em assumir este terceiro estágio com uma total humildade: depois as montanhas "são" montanhas. O melodrama ainda não realizou filmes que sejam etapas decisivas da História do Cinema. Em compensação, alguns dos mais belos filmes do cinema são melodramas: "*Tarde demais para Esquecer*" de Leo McCarey, "*O Grito*", de Antonioni, "*Nasce uma Estrela*" de George Cukor, "*Rocco e seus irmãos*" de Visconti, "*Luzes da Ribalta*" de Chaplin, "*Deus Sabe Quanto Amer*" de Minnelli e outros.



FEDERICO FELLINI - A MAGIA DO CINEMA

O cinema de Federico Fellini reflete melhor do que qualquer outro a liberdade poética do cinema moderno, a capacidade do cinema de se aproveitar funcionalmente de outras artes (o teatro, a música, a arquitetura) para fazer com eles um todo harmônico e indissolúvel, um verdadeiro "carrossel" de invenções e ilações, uma "multimídia" de possibilidades artísticas inesgotáveis, de significações e instigações.

Fellini faz um cinema que é uma espécie de "síntese" orgânica de todas as artes, levando o cinema a vertigens expressivas nunca antes sonhadas ou tentadas.

Tudo começou com "*La Dolce Vita*" pois apesar de Fellini já ter realizado outros filmes de interesse artístico ("*Na Estrada da Vida*": "*Os Boas-Vidas*" e "*As Noites de Cabiria*" foram os primeiros filmes de certo interesse artístico realizados pelo diretor), só a partir do seu fecundo "afresco" da vida moderna que foi "*La DV*" é que o cineasta conseguiu estabelecer os parâmetros de sua desenfreada demiurgia pessoal. Mistura de reportagem, documentário de TV e ensaio poético Chapliniano sobre os Tempos Modernos, "*La Dolce Vita*" abriu novos rumos para o extravasamento de uma nova concepção de cinema. Mas foi com "*Oito e Meio*" que o cineasta veio a configurar de uma maneira definidora e ampla seu ambicioso projeto artístico que era o de levar o cinema à novas dimensões de arte e onirismo.

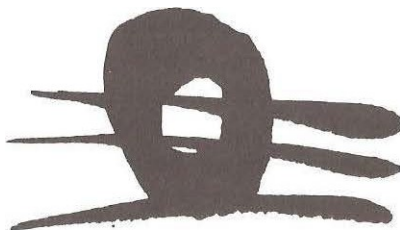
Em "*Oito e Meio*" uma plêiade de formas e forças convergem a um mesmo eixo transformando o cinema numa incrível usina de irradiação estética e artística.

Não por acaso o crítico José Lino Grutiewald chamou o cinema de "*Oito e Meio*" de a "oitava e meia potência do cinema", como se o cineasta tivesse atingido um vértice artístico de beleza e magia dificilmente superável à curto-prazo.

Apesar dos esforços posteriores de Fellini não terem correspondido plenamente aos píncaros de sua ambição artística, ainda assim são filmes para se ver e rever de um dos melhores cineastas do mundo. 1) "*Julieta dos Espíritos*", reampliação surrealista do seu "*As Noites de*

Cabiria", excelentemente bem dirigida e primeira experiência em cores do cineasta, e praticamente a primeira declaração feminista do diretor, que neste filme pôde falar finalmente da liberdade da mulher moderna, à La Simone De Beauvoir. 2) *"Satiricom"*, dedicado ao super-espetáculo e à Cinecitta, revelando a possibilidade insinuante de uma mesclagem entre arte e espetáculo, arte/espetáculo. 3) *"Amarcord"*, o filme mais bem sucedido do cineasta em termos de público, premiado com o Oscar de melhor filme estrangeiro, e expondo como em *"La Dolce Vita"* os azares e os milagres de uma Itália imaginária, com acréscimo do humor pastelão, ausente no sóbrio *"La DV"*. 4) *"Roma de Feffini"*, uma consolidação artística do cineasta pois foi o primeiro filme da história do cinema a incorporar o nome do "registar" – documentário "verité" realizado pelo diretor em homenagem à sua cidade adotiva (Fellini não é romano) com lances de pura poesia. 5) *"Os Palhaços"*, documentário sobre o mundo do circo, temativa notoriamente felliniana e provável "súmula" da obra do autor (o filme é inédito nos cinemas). 6) *"Fellini/Casanova"* retomo à artespetáculo de *"Satiricom"* com resultados desta vez mais eloquentes e profundos. 7) *"A Cidade das Mulheres"*, manifesto feminista realizado com espetaculares recursos de "mise-en-scène". 8) *"E La Nave Va"*. 9) *"Ginger e Fred"*.

Ainda que nestes últimos filmes nem sempre o cineasta tenha o arco-íris de *"La Dolce Vita"* e *"Oito e Meio"* (filmes estranhamente branco e preto), por momentos ainda se tem a fagulha do gênio que acreditou mais do que ninguém no cinema como infinito campo de virtualidades estéticas e deslumbrantes desmaios poéticos.



OS 10 MELHORES FILMES DO SONORO

(Americano e Europeu)

1. **Cinderela em Paris** (*Funny face*), de Stanley Donen.

Funny-filme, sunny-filme, stanley-filme. Só Donen - a quintessência da sofisticação cinematográfica - poderia ter feito um filme tão "elegante". O primeiro musical sobre a moda ou a primeira moda sobre o musical, um filme-givenchy.

2. **Ladrão de Casaca** (*To Catch a Thief*), de Alfred Hitchcock.

Se o "technicolor" pode ser considerado uma estética, este filme chega perto da invenção-pura, com a utilização mais "brilhante" já feita do colorido pelo cinema: um filme "banho de luxo", "banho de luz" irradiando luxúria.

3. **Bom dia Tristeza** (*Bonjour Tristesse*), de Otto Preminger.

O primeiro filme a trabalhar com a própria "essência" do cinema, ou seja, com a dialética do preto-e-branco x colorido, numa homenagem do cinema a si-próprio ou à sua grandeza, isto é, à sua miséria, tristeza sonora-visual.

4. **Muriel**, de Alain Resnais.

Filme hiper-realista, filme "Grande Hotel", filme-cartoon, filme mágico, filme album, filme-loucura, filme sonho, filme néon, filme memória. Massobretudo filme "cotidiano" como um só Picasso pode ser.

5. **O Deserto Vermelho** (*Il Deserto rosso*), de Michelangelo Antonioni.

Dentro do deserto existe o cinema, isto é, o oásis, isto é, o cinema, isto é, o oásis, isto é, o cinema.

6. **O Leopardo** (*Il Gattopardo*), de Luchino Visconti.

Nos rostos, nos salões de bailes, nos espelhos, nas ruas, uma câmera

passaia, metamorfoseando e eternizando tudo o que toca, com a sua efêmera **luminiscência** parda..

7. Masculino-feminino (*Masculin-feminin*) , de Jean-Luc Godard. Filme masculino, filme feminino, filme neutro, androginia cinematográfica, como se fosse possível filmar o sexo sem o sexo, ou seja, o complexo, a "nostalgia" de uma certa adolescência para sempre perdida (ganha?).

8. A Sereia do Mississipe (*La Syrne du Mississipe*), de François Truffaut.

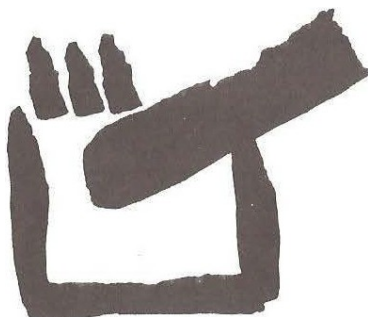
O primeiro filme hollywoodiano feito na Europa ou o primeiro filme europeu feito na América, uma "Nouvelle-Vague" que se quer ainda viva hoje, ontem e amanhã, aqui, lá e acolá, "au delá" de uma Hollywood também eterna.

9. Duas garotas românticas (*Les Mademoiselles de Rochefort*), de Jacques Démy.

Filme minnelliano, filme doneniano, filme max"phulsiano, filme george-sidneyano, filme premingeriano, filme gene-kellyano, filme charles Waltersiano, mas "principalmente" filme richard quineano.

10. Le Siléce, de Ingmar Bergman.

Afinal de contas, tinha que entrar um do Bergman, vocês não acham?



DENTRO DO SONHO EXISTE SOHO

Charade, de Stanley Donen.

Chapéuzinho vermelho (Audrey Hepburn) na boca de dois lobos cançados: o mau-bom (Walter Matau) e o bom-mau (Gary Grant), anjos de 1m paraíso perdido para sempre dialético, na medida em que o inferno é o mais gratificante dos céus. Quer dizer: é preciso estar em perigo, e depois em guarda, para um dia talvez encontrar o verdadeiro e único príncipe encantado.

Bunny Lake Desapareceu (*Bunny Lake is Missing*), de Otto Preminger. Dentro do Quebra-Cabeças existe a Cabeça, a de Bunny Lake, Desaparecida Aparecida do Oeste-Norte-Sul-Leste-Oeste, personagem mais "abstrato" do cinema (porque "ausente" durante todo o filme) e ao mesmo tempo o mais "concreto" personagem do cinema: fantasma dourado, elan prateado, sombra translúcida, presença total num filme que é absolutamente fantástico, porque não tem personagem.

Week-End à Francesa (*Week-End*), de Jean-Luc Godard.

Alice no País das Desmaravilhas, no País das Ilhas do Cinema, onde cada cena é um pequeno lago, um pequeno recife de um Oceano que Jornais encontraremos porque Jean Luc Godard – O Nosferatu – sabe que jamais filmaremos a nossa Atlântida Filmica.

Os Deuses Malditos (*The Oamned*) de Luchino Visconti.

O Sexo, nosso único Tesouro, nossa única vitória Alada contra a Morb casta de um certo Paraíso Artificial, levado as instâncias de Pura Religião: Helmut, sacerdote de um ritual genetiano e de certa forma "trágico", Travesti absoluto de uma Pantomina pirandeliana.

Janela Indiscreta (*Rear Window*), de Alfred Hitchcock.

O Cinema sempre foi o nosso vício nº 1, isto é, o nosso Inimigo nº 1, espectadores que somos uma certa adorável Raposa do Século Vinte, do um certo adorável Leão da Metro-Goldwyn-Mayer ou de uns certos

adoráveis irmãos Warner. Eis aqui, portanto um filme 100%, Universal – Internacional ou Paramount, quer dizer, um filme obviamente RKO. O nosso Voyeurismo – todos de certa forma temos uma Teleobjetiva – de cinemaníacos se transformou em "boomerang" Karmiko: a partir do momento que nos vemos "vendo o filme se voltou contra nós e o Cinema, eterna Cinecittà, mareou o seu primeiro "Goal" metalingüístico.



ER A UMA VEZ... EM HOLLY WOOD-CITY

A Cidade dos Desiludidos (*Two Weeks in Another Town*), de Vincente Minelli.

Não se trata de uma refilmagem de "Assim Estava Escrito" (*The Bad and the Beautiful*). Desta feita, Minelli estava armado até os dentes para não cair na demagogia fácil, e exuberou o seu "senso de technicolorido" (lembra-se do Minellicolor?), dando aquele Maior-Espetáculo da Terra que todos nós já conhecemos desde "An American in Paris". Não sei porque Min não chamou este filme de "An American in Rome", pois o filme tem tudo de um musical à la Gershwin, com aquela maestria que sempre caracterizou Min.

Cantando na Chuva (*Singing in the Rain*), de Stanley Donen.

Um dos primeiros "experimentos" de Meta-cinema, isto é, onde o cinema aparece como tema do próprio filme. A óbvia vantagem que Donen leva, por exemplo, sobre "Oito e Meio" de Fellini, é que conseguiu fazer um filme de vanguarda que pode, por outro lado, ser assistido como um delicioso e despretencioso divertimento e/ou entretenimento. Mas a seqüência aureal em que Debbie Reynolds e Gene Kelly dançam sobre as luzes dos refletores do estúdio, deixa claro o alcance da obra, seu "appeal" meta-lingüístico. Esta seqüência — uma das melhores do musical americano de todos os tempos — é uma beleza estranha, absolutamente moderna, só encontrável, posteriormente em certos filmes de Godard: o cinema sonhando oniricamente o próprio cinema.

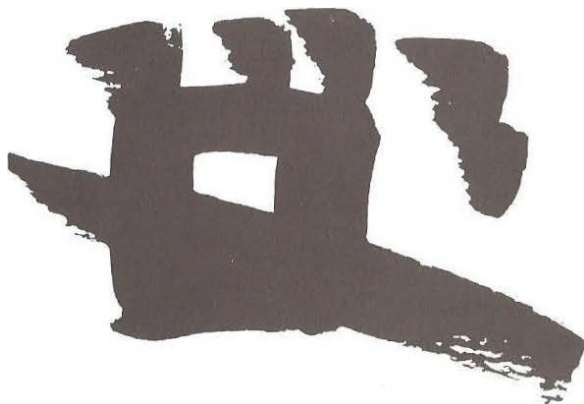
Nasce uma Estrela (*A Star is Born*), de George Cukor.

Algumas seqüências deste filme, com Judy Garland filmando sobre os refletores, tinham um encanto algo mágico, que só consegui encontrar, 10 anos depois, em alguns musicais de Jacques Demy (*Os Guardachuvas do Amor/Duas Garotas Românticas*). Não é nem preciso dizer que "Nasce uma Estrela" foi uma das mais excitantes experiências artísticas que *tive* em minha pré-adolescência. Não se *tratava* apenas de

um filme: Cukor reivindicava um certo "status" artístico incomum para o espetáculo hollywoodiano.

Artistas e Modelos (*Artists and Models*), de Frank Tashlin.

Operando ao nível do puro "filme comercial", Tashlin fez coisas das mais incríveis na década de 50. "Artistas e Modelos" tinha um "glamour" especial, um charme algo esquisito e francamente moderno, numa espécie de "avant-première" da "Nouvelle-Vague" francesa (Penso particularmente *em* "Laia" de Démy *e* "Uma mulher é uma mulher" de Godard).



MOMENTOS INESQUECÍVEIS DO CINEMA

Aquele soco que James Dean (cheio de petróleo) dá em Rock Hudson em *"Assim caminha a humanidade"* de Stevens. O final de *"Quanto mais quente melhor"* de Wilder, com o "boca larga" olhando para Jack Lemmon e dizendo "Ninguém é perfeito!"

O beijo de Kirn Novak e Jimmy Stewart em *"Vertigo"* de Hitchcock. O avião perseguindo Gary Grant em *"Intriga internacional"* de Hitchcock. Audrey Hepburn e William Holden dançando sobre a fonte luminosa em *"Quando Paris alucina"* de Quine. O "ballet" de Gene Kelly na sequência ante-final de *"Sinfonia de Paris"* de Minnelli. O mesmo Gene Kelly cantando na chuva em *"Singin' in the Rain"* de Donen. Jean Seberg tentando acender um cigarro diante de Deborah Kerr em *"Bonjour tristesse"* de Preminger. Marcelo Mastroiani olhando a menina no final de *"A Doce Vida"* de Fellini. A ciranda-gigante do final de *"B e 1/2"* de Fellini. Jeane Moureau (vestida de homem e de bigode) apostando corrida com *"Jules et Jim"* (de Truffaut). Belmondo deitado na cama e Ana Karina cantando no início de *"Pierrot le fou"* de Godard. Belmondo olhando para Jean Seberg e dizendo "tu est une degueuleuse" (você é uma nojenta) no final tragicômico de *"Acossado"* de Godard, Marilyn Monroe descendo a escada de vestido de gala e Tom Ewell tocando piano em *"O Pecado Mora ao Lado"* de Wilder. Liz Taylor entrando em Roma em *"Cleópatra"* de Mankiewicz. Os pássaros atacando Tippy Hedren no sótão em *"Os Pássaros"* de Hitchcock. Eva Marie Saint salvando a vida de um homem em *"1=2xodus"* de Preminger. Delphyn Seyrig batendo as asas em *"O Ano Passado em Mariemba"* de Resnais. Emanuelle Riva andando sozinha pela cidade em *"Hiroshima, mon amour"* de Resnais. Dirk Bogard morrendo na praia em *"Morte em Veneza"* de Visconti. Liv Ullmann e Bibi Andersson ficando com a mesma cara em *"Persona"* de Bergman. Elsa Martinelli com os elefantinhos correndo atrás no final genial de *"Hatari!"* de Hawks. O grito de Mia Farrow no final de *"O Bebê de Rosemary"* de Polanski. O beijo de Elsa Martinelli e Anette Stroyberg em *"Rosas de Sangue"* de Vadim. O anjo Philiip Law carregando *Barbarela* e a morena do filme do mesmo nome

(de Reger Vadim). O final concretista (só de objetos) de *"O Eclipse"* de Antonioni. Ana Karina dançando em *"Viver a Vida"* de Godard. John Wayne arrastando Maureen O'Hara pelos campos da Irlanda em *"Depois do Vendaval"* de Ford. Ann Margaret cantando sob o fundo azul na sequência-abertura de *"Adeus Amor"* de Sidney. A sequência-abertura de *"West-Sidê-Story"* de Wise & Robbins com a câmera sobrevoando Nova Iorque. A chegada de John Voight da roça no início de *"Perdidos na noite"* de Schlesinger. Julie Christie atirando-se debaixo da mesa em *"Shampoo"* de Ashby. Julieta Massina sendo consolada por um bando de adolescentes no fim de *"As Noites de Cabiria"* de Fellini. Marlon Brando atirando nos repolhos de Jack Nicholson em *"Duelo de Gigantes"* de Penn. Helen Keller aprendendo a se comunicar no final pungente de *"O Milagre de Ana Sullivan"* de Penn. A passagem para a 3ª dimensão em *"2001"* de Kubrick. Jeane Seizure e 8.8. cantando juntas em *"Viva Maria"* de Marre. A abertura do Mar Vermelho em *"Os 10 Mandamentos"* de De Mille. Chaplin morrendo no final poético de *"Luzes da Ribalta"*. James Dean e Julie Harris no campo amarelo em *"Vidas Amargas"* de Kazan. Audrey Hepburn entrando de Princesa em *"My fair Lady"* de Cukor. Anthony Perkins entrando na Ópera sob o olhar de centenas de espectadores em *"O Processo"* de Welles. A sequência inicial de *"Cidadão Kane"* com Welles morrendo e dizendo "rosebud". Sophia Loren e Marlon Brando passando mal no transatlântico em *"A Condessa de Hong-Kong"* de Chaplin.

A sequência do banheiro em *"Psicose"* de Hitchcock. Julius Kelp se metamorfoseando em Buddy Love em *"O Professor Alopado"* de Lewis. Audrey e Fred Astaire dançando sob a luz vermelha do estúdio em *"Cinderela em Paris"* de Donen. A chegada de Grace Kelly (acendendo as luzes e beijando Jimmy Stewart) em *"Janela Indiscreta"* de Hitchcock. A apresentação de Jimmy Hendrix em *"Woodstock"* de Wadleigh. Liza Minelli e Joel Grey dançando juntos em *"Cabaret"* de Fosse. John Travolta carregando as latas de tinta no início de *"Embalos de sábado à noite"* de Badham. Marilyn Monroe cantando *"Diamond is the girl best friend"* em *"Os homens preferem as loiras"* de Hawks. Jane Powell cantando *"It's a wonderful day"* em *"7 noivas para 7 irmãos"* de Donen. A morte de Marlon Brando no final de *"Opoderoso chefão"* de Coppola.

A seqüência abertura de "*Adeus às ilusões*" de Minnelli, com a câmera voando sobre as ondas. Geraldo e Ioná Magalhães correndo para a praia no final de "*Deus e o Diabo na terra do Sol*" de Rocha. A câmera dando voltas em torno de Norma Benguel (nua) em "*Os Cafagestes*" de Guerra. Jean-Pierre Leaud correndo para o mar na seqüência final de "*Os Incompreendidos*" de Truffaut. Maria Schneider e Marlon Brando brincando de dançar tango em "*O Último Tango em Paris*" de Bertolucci. Liza Minnelli na cama com Gene Hackman e Burt Reynolds em "*Lucky Lady*" de Donen. A seqüência final (casamento) de "*Amarcord*" de Fellini. A seqüência final enigmática de "*O Passageiro*" de Antonioni. A seqüência de baile de "*Grease*" de Kleiser.

A seqüência inicial (lúgubre) de "*Gritos e Sussurros*" de Bergman. A perseguição à Barbara Harris e Bruce Dern em "*Trama Macabra*" de Hitchcock. A seqüência final apocalíptica de "*Taxi Driver*" de Scorsese. A aparição de Bob Fosse como cobra em "*O Pequeno Príncipe*" de Donen. Woody e Diana Keaton na cozinha em "*Noivo neurótico, noiva nervosa*" de Allen. -

A seqüência abertura psicodélica de "*A Laranja Mecânica*" de Kubrick. O susto dos banhistas com o tubarão de brinquedo em "*Tubarão*" de Spielberg. A descida dos discos-voadores em "*Contatos Imediatos de Terceiro Grau*" de Spielberg. A correria das crianças saindo das aulas no início de "*Na Idade da Inocência*" de Truffaut. O "ballet" na areia do deserto em "*Zabriszki Point*" de Antonioni. O almoço na relva na seqüência final de "*Providence*" de Resnais.

A seqüência final (hitchcockiana) de "*Os Olhos de Laura Mars*" de Kershner. O suicídio de Peter Finch diante do canal de tv em "*Rede de Intrigas*" de Lumet.

A seqüência final (menage-à-trois) de "*Dona Flor e seus dois maridos*" de Barreto. O ajuste de contas de Dustin Hoffman com Lawrence Olivier no final de "*A Maratona da Morte*" de Schlesinger. A morte surrealista de Roy Schider no final de "*Ali That Jazz*" de Fosse. A seqüência da abertura (festival) de "*Casanova*" de Fellini:

THE SANDPIPER - ADEUS ÀS ILUSÕES

Toda o processo de Vincente Minnelli foi levado às suas últimas conseqüências neste filme. É o primeiro filme Beatnik do cinema. Toda aquela mitologia da Califórnia (libertação e reencontro do Paraíso na Terra) está contida neste filme-manifesto. Filme de pintor sobre a Pintura, portanto filme "pintado": Minnelli usa a câmera como o pintor usa o pincel. E abertura do filme (uma das mais belas do cinema) parece ter sido pintada pelo personagem-principal (a pintora): Deslumbramento e Beleza quase ao nível psicodélico. The Sandpiper lembra pelas suas magníficas cores, dois grandes artistas plásticos: Chagai! (o onirismo) e Gauguin (a tropicalidade). Filme tropical. Ao lado de Caetano e Gil, Minnelli faz arte tropicalista neste filme. Filme Bronzeado. A Pele Bronzeada do Mundo. Filmar: um ato de carícia com a paisagem. Filme Zen: aprender a sentir a respiração do mundo, a transpiração das coisas. Viver. mergulhar no Outro. Dialética & heterodoxia minnellianas: uma humanização do Transcendental e uma transcendentalização do Humano. Só o ateu pode ter uma visão inocente da religiosidade, só o religioso pode ter uma visão pura da humanidade. E The Sandpiper traz ainda uma reflexão filosófica sobre a condição e a libertação da mulher. E sobretudo a grande lição pascafiana: "O homem não é anjo nem besta, e a história diz que aquele que tenta ser anjo acaba besta" Liz queria ser Anjo, viver longe do sujo envolvimento do mundo, refugiada na Inocência do Paraíso, lugar anterior ao aparecimento do homem, e é atirada por Minnelli para dentro do mundo, até descobrir o humano. É o que acusa o último-quadro de Liz na praia: o espaço vazio da terra é preenchido pela figura de uma criança, signo do nascimento do deus homem em pleno oração do Paraíso.



PONTOS LUMINOSOS

Les Créatures, Agnès Varda. Filme-caranguejo. Antenas. Séries de Cinéleas. A Aurora Boreal do Cinema. I!ma figura só no meio do Oceano do Nada. Espelhos Quebrados. Zona crispada, onde o fosco é Diamante, o neutro Resplandece, o opaco fere a vista, o gelo queima. O inferno são os outros: o paraíso, a câmara estando do Outro Lado do Espelho. Cinzento Plumbeo, rosa-choque, escarlata, as cores dos Espelhos Quebrados. Igitor de Mallarmé? Pelo avesso: é o Castelo da Impureza.

Rocco e Suoi Fratelli, Luchino Visconti. Luchino e seus irmãos. O Pathos em Cinemascope. Cinecatarse. Já estava no velho Isaías: Andamos como cegos, apalpando as paredes e, como se não tivéssemos olhos, fomos pelo tato: tropeçamos no pino do meio-dia, como em trevas, em lugares cobertos de escuridão como os mortos.

Blow-Up, Michelangelo Antonioni. O The End da Fotografia, da civilização visual, da Renascença, do Cinema. Das Franjas do Ser – o blow-up, estouro, energia radiante, eletricidade. Do Olho ao Tato. Do Diafragma ao Tênis. Do envolvimento visual ao tátil – envolvimento elétrico. Na revelação, A Revelação: engolir a Ostia comum a todos, participar do Jogo.

The Sandpiper, Vincante Minnelli. O Cinesplendor encantatório do Metrocolor (ou Minnellicolor). A Pele Dourada do Universo. O Nu Bronzeado do Mundo. Trópico de Imagens, Sons, Cinema bronzeado. Filmar. acariciar o mundo, se deixar acariciar por ele. Coito de formas entre cineasta e paisagem. Deste ato de amor, o filho: o filme, feito contra a paisagem e o cineasta, pássaro sandpiper.

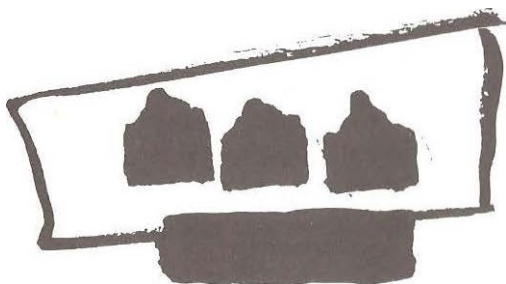
Jules et Jim, François Truffaut. A Arte é Leve. Ci(ne)randia. O Reino deles não era deste mundo. Crianças, eles viviam no Arco-Íris – O Íris da Câmera no Íris do Mundo – região da Pureza anterior à toda Lin-

guagem. É possível ser feliz no Século XX? Jules e Jim e Catherine dizem que sim. Mas, é preciso esquecê-los: a adolescência tem, inou.

L'Année Dernière a Marienbad, Alain Resnais. Sim. Não. Os Labirintos de Espelhos do Talvez. As subdivisões prismáticas da Imagem. Cine-probabilística. Ao espectador: Imagens – palitos para montar – jogar. Cada take, um projeto. Cada movimento de câmera, um para-si. Cada Travelling, um Para-Travelling. O Lance de Dados do Cinema. O Nada da Câmera contra o Serdouniverso. A cada avanço, inaugurações. L.;n Coup de Câmera abolira-t-il l'hasard? Uma câmera contra as galáxias da Incerteza.

Les Parapluies de Charbourg, Jacques Démy. A Quadratura do Triângulo. O Olho de Abel que esconde o Olho de Caim. Na musicalidade melodiosa do Paraíso: o silêncio opaco do inferno.

Une Femme Est Une Femme, Jean-Luc Godard. Filme Pivete. Bagunça cinematographica. Fuzarca sonoro-visual. Cinemurisqueta. Esculhambação fílmica Avacalhação do cinema. Brincadeira motovisual-sonora. Bricabraque ótica. Filme s/cem gags, Gag do cinema consigo próprio, piada atirada na cara solene do cinema. Rimbaud, que já era cineasta no seu tempo: façamos todas as caretas imagináveis.



PIER PAOLO PASOLINI O ESPETÁCULO PARA "ENTENDIDOS"

O cinema de Pasolini sofreu direta ou indiretamente do confronto com os melhores cineastas italianos contemporâneos. Afinal de contas, num país onde existem cineastas do nível artístico de Fellini, Antonioni e Visconti, é impossível se manifestar, sem deslizes, uma forte vocação de cineasta.

Mas Pasolini (Pier Paolo – o PPP do cinema) conseguiu isto através de um esforço individual elogiável, apesar de sua obra, num "totum" rigoroso, nunca ter se aproximado dos cumes artísticos do triunvirato Fellini-Antonioni-Visconti.

A Pasolini se deve uma saudável e/ou positiva redemocratização do cinema de seu país, se vinculando direta e francamente à tradição popular já deflagrada pelo seu antecessor direto, Vittorio De Sica, na procura de uma simplificação e restauração do cinema italiano naquilo que ele tem de mais legítimo e coloquial, a crônica popular (também conhecida por "cronaca familiare").

Talvez Pasolini seja, neste sentido, o único cineasta da nova geração italiana que manteve aceso o fogo do neo-realismo e da tradição ("populista" para alguns) do cinema italiano, se distanciando dos preciosismos artísticos e/ou estéticos de seus companheiros mais ilustres.

Como bom mantedor da tradição popular do cinema italiano, o cineasta só poderia acabar fazendo "contos", outra tradição popular italiana e/ou mediterrânea (apesar de ter sido especializada pelos eslavos).

Os contos de Pasolini são tão simples quanto complexos, porque o cineasta soube compreender a importância suplementar da simplificação e/ou esquematização, quando se trabalha neste campo de trabalho.

Ou para usar uma terminologia instaurada pelo próprio cineasta (que não deixa de ser um intelectual de primeira linha), os filmes de Pasolini são "poéticos" (isto é, artísticos) porque vinculados a uma tradição de "prosa" (narração linear, espetáculo, novela, conto ou crônica) e fazem uma escalada do mais simples ao mais complexo, do mais lógico ao mais poético, do mais coloquial ao mais cerebral.

Segundo a boa tradição italiana do "spetacollo" e a boa tradição ame-

ricana do "Show Busines", filmes como "O Evangelho Segundo Mateus"; "Teorema"; "Gaviões e Passarinhos"; "Media", ou "As Mil e Uma Noites", podem ser assistidos tanto como espetáculos triviais quanto como obras de arte do grande vulto artístico/estético. Assim como o bom DeMille, Pasolini se vincula à tradição coloquial e popular de cinema-espetáculo, antes de tudo, para fazer dele trampolim para uma arte bem elaborada e conseqüente.



FRANÇOIS TRUFFAUT -:- A VANGUARDA POPULAR

Se o cinema de Resnais e Godard refletem um esforço quase suicida de vanguarda e renovação radical, o cinema "popular" de Truffaut é aparentemente mais simples ou comum.

Mas na verdade, assim como os melhores cineastas americanos que são os seus legítimos mestres (Truffaut tem uma entrevista-livro com Hitchcock que é uma das preciosidades da crítica de cinema internacional), o crítico Truffaut faz um cinema que pode ser lido em 2 níveis ou 2 parâmetros distintos: um, mais facilmente legível, para o grande público ou consumidor mais "imediato", outro mais "complexo" e mais difícil de se ler, para os críticos e produtores de cinema.

Esta dicotomia pode parecer simplória e/ou esquemática demais para se estabelecer os contornos precisos da contribuição do crítico-cineasta Truffaut, discípulo direto de André Bazin (o maior teórico de cinema da França e provavelmente do mundo ocidental), mas esta dicotomia é funcional aqui para determinar o tipo de operação ou de criação feito por Truffaut e por uma parte do cinema americano, ao qual ele conscientemente se filiou ou vincula.

Truffaut, assim como os melhores de Hollywood, faz o que os concretistas chamam de "produsmo", ou seja, uma síntese bastante dialética e "esperta" de "cinema consumo" e de "cinema de produção", uma espécie de estratégia criada por alguns cineastas (principalmente americanos) para fazer um cinema de vanguarda que tivesse alcance popular ou abrangesse um maior número de espectadores (no carro chefe do produsmo está o lógico, Hitchcock & Hawks, mestres da comunicação do cinema americano). Esta formulação estética é também a de outro cineasta da "Nouvelle Vague" francesa, o crítico-cineasta Claude Chabrol.

Com a diferença que Truffaut se manteve numa posição mais "intelectual" e "respeitável", enquanto que Chabrol foi mais flexível e mais democrático do que o líder da NV.

Porque na verdade, só em alguns momentos, Truffaut conseguiu atin-

gir os seus propósitos básicos de fazer "avant-garde" para multidões, ficando quase sempre em outras oportunidades a meio caminho da vanguarda e do cinema tradicional de espetáculo, insolucionados dialeticamente falando.

Aonde Truffaut se saiu muito bem, foi na série "Antoine Doinel", homenagem consciente do cineasta à sua infância e ou juventude, com os ótimos "Os Incompreendidos"; "Amor aos 20" (filme episódio), "Beijos Roubados"; "Domicílio Conjugal" e finalmente "Amor em Fuga", este último o produto mais estranho e híbrido do cinema moderno, por ser uma "collagem" dos melhores "Doinels" com trechos novos.

Aonde Truffaut parece ter se saído um pouco menos bem foi em "Um Só Pecado"; "A Noiva Estava de Preto"; "4 Sereias do Mississipi"; "Duas Inglesas no Continente"; "O Menino Selvagem" (um "Doinel" menos específico e mais sutil), "A Noite Americana" (que de certa forma também é um "Doinel" mais complicado) "Adele H" e "Na Idade da Inocência" (que seria uma refilmagem, de certa forma, de "Os Incompreendidos") apesar destes filmes serem "artisticamente" mais bem realizados do que os "Doinels" e terem maior quantidade de "bons momentos cinematográficos" do que a outra vertente truffautiana.

A obra-prima do cineasta é, todo mundo sabe, "Jules et Jim", cinema poético por excelência e um dos grandes achados da vanguarda europeia, por apresentar um "menage-à-trois" absolutamente inédito no cinema francês & mundial.

Finalmente, o cineasta acabou fazendo as pazes consigo mesmo e realizando "O Último Metrô" e "A Mulher do Lado" que apesar de serem "artisticamente" discutíveis apresentam uma maior harmonia até certo ponto de arte-espetáculo do que os "Truffaut artísticos" anteriores ou mesmo do que os "Truffaut populares" da corrente "Antoine Doinel".



UM CORPO QUE CAI

Alfred Hitchcock é, por excelência, o cineasta do detalhe. Nele, o detalhe não é somente "concreção" física e imediata do mundo, como estabelece com os outros detalhes, uma relação de "objetualidade" capaz de colocar num mesmo nível "significante" duas realidades contrárias (Cf. o quadro de Carlota x o corpo de Madeleine no "museu" em *"Vertigo"*).

Assim como seus filmes, os detalhes possuem em Hitchcock uma polivalência de "grau de significação" pois ao mesmo tempo que eles entrelaçam-se e explicam a "intriga" de seus filmes, pela sua inusitabilidade e sugestibilidade eles a transcendem, realizando aquela "disciplina suplementar" de que fala Truffaut, capaz de permitir a coexistência pacífica dentro de um filme de uma dimensão de "pura intriga" e de uma dimensão de "indagação metafísica".

Além do que, residindo justamente a maior vitalidade e originalidade do "processus" hitchcockiano, no fato destas duas dimensões coincidirem, isto é, o fato da primeira dimensão (de "pura intriga") já possuir virtualmente todas as possibilidades de indagações da segunda (de "metafísica").

Tanto ao nível de uma como de outra dimensão, o detalhe hitchcockiano funciona como um caleidoscópio de possibilidades significantes, como um emaranhado de signos dispersos e desconexos mas que se relacionam circularmente e aos quais cabe ao crítico/espectador encontrar as chaves possíveis e organizar a "síntese" total.

Hitchcock, para usar uma expressão da terminologia eisensteiniana, é o cineasta da "unidade interna" do detalhe.

O que nos comprova ser Hitchcock o contrário do cineasta da improvisação; cada filme é a oportunidade para uma obstinada e rigorosa "construção": cada detalhe, cada micro-detalle, cada signo, cada micro-signo é minuciosamente montado, micro-cronometrado e planejado com o rigor análogo à uma "collage" de George Braque, para proporcionar à obra um máximo de funcionalidade e força relacional.

Em *"Um Corpo que Cai (Vertigo)"* mais do que em qualquer outro

"thriller" hitchcockiano torna-se perfeitamente inútil se falar em forma/conteúdo, pois o cineasta parte de um total isomorfismo: cada giro da câmera, cada "travelling" circular, cada cor, cada luz já são a presentificação sensível, circulatoria, delirante da vertigem central.

Examinemos portanto as cores de dois blocos de peso da arte hitchcockiana, *"Janela Indiscreta"* e *"Um Corpo que Cai"*, mediante esta ótica da função estrutural do detalhe: as cores de *"Rear Window"* vão do amarelo ao vermelho, passando pelo laranjado e pelo bege, e essas cores são, via de regra, "mentais" ou "intelectuais", quer dizer, funcionam no filme como a "projeção" da vontade de Jimmy, da sua ansia intelectual, emprenhando todos os limites do quadro; o que nos esclarece que se trata de um fantástico de "nuances intelectuais", de súbitas "aluminações" (não esquecer dos flashes vermelhos da seqüência final do filme) e que deve quase tudo à presença nervosa dos corpos e dos rostos dentro do quadro ou do "scope".

Já as cores de *"Um Corpo que Cai"*, vão do verde claro ao azul escuro, e portanto, são cores oceânicas e fluviais e não deixam dúvida de que estamos diante de uma autêntica manifestação de um fantástico "marinho". São as próprias cores do filme que nos indicam a baía de São Francisco como a possível chave-básica (mas não a única) do filme, o que por sua vez prova e comprova a força de sugestão e catarse da vertigem hitchcockiana, capaz de harmonizar com tamanha engenhosidade o que Max Bense chama de "método e fantasia".



ALFRED HITCHCOCK - A GENIALIDADE NO CINEMA POPULAR

Apesar de Hitchcock, ou "Hitch" como é chamado por muitos, ser a figura mais conhecida e festejada do cinema americano moderno, só rivalizando em termos absolutos com a de Chaplin, permaneceu na apreciação de sua obra tanto uma resistência, quanto uma confusão excelente por parte dos críticos.

Se até os anos 50 o cineasta era considerado apenas um bom técnico, capaz de compor com habilidade as películas mais "difíceis" de realizar do ponto de vista "mecânico" ("*Festim Diahólico*"; "*A Janela Indiscreta*"; "*O Homem que Sabia Demais*"), grande parte da crítica francesa começou apontá-lo como um autor.

Estes críticos, centrados principalmente no "Cahiers du Cinéma", realizaram todo um trabalho de reabilitação e de recuperação artística do cineasta, apontando méritos artísticos aonde os críticos mais apressados só viam profissionalismo brilhante.

Filmes como "*Ladrão de Casaca*"; "*Um Corpo que Cai*", "*Intriga Internacional*" e finalmente "*Psicose*" passaram a serem olhados com maior atenção pelos "experts" em 7ª arte.

Claude Chabrol e Erich Rohmer foram os primeiros a publicarem um trabalho relativamente profundo a respeito do "mestre do suspense", seguidos mais tarde por François Truffaut.

Finalmente a inglesa também aderiu ao movimento nobre de hitchcockianismo e Robin Wood e Donald Spoto fizeram ensaios de monta sobre o cineasta.

Toda uma geração de críticos rebeldes começaram a lutar de mangas arregaçadas pelo reconhecimento mundial do cineasta angloamericano. A situação chegou a um impasse no início dos anos 60, quando o cineasta realizou sua obra mais famosa, mais polêmica e mais inventiva, "*Os Pássaros*", ensaio de surrealismo total realizado com recursos eletrônicos de primeira qualidade. Os críticos não-hitchcockianos nada mais viram que um exercício aprimorado e ou sofisticado de truques ou trucagens de vanguarda enquanto que os mais ardorosos Hitchcockianos (que representam o anti-conformismo e a renovação) viram nes-

ALPHA VILLE

Alphaville, o filme mais cibernético do cinema – o filme parece ter sido feito não por uma equipe de técnicos, mas por um cérebro eletrônico, todos os seus movimentos parecem ter saído do centro nervoso do alfacerebro, pois o filme tem o seu próprio feed-back, o seu próprio movimento, o seu auto-reabastecimento – é paradoxalmente um filme feito contra a cibernética. Há uma flagrante contradição no fato de um cineasta mobilizar os recursos mais avançados da tecnologia para comunicar mensagens antitecnicistas. Mas não é propriamente contra a cibernética em si que Godard se opõe, e sim contra uma utilização deturpada do processo cibernético. Não é contra a técnica que o filme investe, mas contra o tecnocracismo, isto é, contra a fetichização da tecnologia. Mas não é a volta a algum rousseauísta paraíso o que propõe Godard, o que representaria uma atitude reacionária face ao contexto da civilização moderna. O que Godard propõe é um ressituar o mundo artificial, apeando para um critério não apenas de funcionalidade mecânica mas também ontológica. Esta atitude pode parecer romântica e sem dúvida ela o é, sob diversos aspectos. Mas não é menos verdade que a cibernética só tem razão de ser para os homens e dentro do contexto humano. Se em *Tempo de Guerra* Godard acusava o excesso de cegueira que elide a inteligência e conduz à morte da consciência, em *Alphaville* Godard acusa o excesso de razão que destrói a sensibilidade e conduz a outro tipo de morte da consciência. E *Alphaville* já começa do outro lado do espelho: do lado da partícula Alfa, do lado das imagens distorcidas, deformadas e vertiginosas do Alfa-cinema, do lado da voz monocórdica, lúgubre e metálica do cérebro eletrônico. A própria mise-en-scene do filme é eletrônica: uma alfa-misancene. Daí outro paradoxo de *Alphaville*: o filme mais lírico de Godard é também o seu filme mais cerebral, o filme mais infantil de Godard é também o seu filme técnico, o filme mais íntimo de Godard é também o seu filme mais artificial. Paradoxos funcionais, quase que ciberneticamente planejados: mais que um mero acusador de paradoxos, Godard é um paradoxalista dialético. E para um cineas-

ta dialético, não faz sentido perguntar de que lado ele põe a câmera: do lado do cérebro ou do lado do coração?

O cerebralismo de Godard é coracional, o coracionalismo de Godard é cerebral. E todas as antíteses godardianas se encadeiam numa fulgurante síntese em *Alphaville*: o filme funde o Documentário e a Ficção, O Planejamento e o Acaso, a Inteligência e a Sensibilidade, a Noite e o Dia, a Escuridão e a Claridade, o Sentimento e o Pensamento, o Artificial e o Natural, a Luz e a Sombra, o Preto e o Branco, o Negativo e o Positivo, as Imagens em Negativo e as Imagens em Positivo, o Sim e o Não, a Vida e a Morte. Somente o fato de *Alphaville* (filme) existir, já prova a existência de Alphaville (cidade), porque somente numa alphacivilização poderia ter aparecido um alphafilme. Neste sentido, muito mais do que suas experiências anteriores, Godard ultrapassou aqui as barreiras entre ficção e realidade.

E *Alphaville* é uma espécie de *O Milagre de Ana Sullivan* cibernético. Lemmy Caution vem ensinar a Linguagem à cega Natasha Von Braun. Linguagem no sentido específico da palavra: abertura, transprojeção, despertamento para intersubjetividade. Mas tudo se passa como se os espectadores de *Alphaville* (filme) já pertencessem à cidade Alpha e se recusassem em nome da lógica, a receber a informação mágica de Lemmy Caution. O que empresta um peso de verismo à leveza da fábula e dá contemporaneidade ao "futurismo": os espectadores de hoje assim como os habitantes de Alphaville, não aceitam o ilógico, isto é, a poesia. "Até que no final", o Príncipe Desencantado consegue despertar a Bela Adormecida na Cibernética para o mais magnífico dos acasos, para a mais funcional das entropias: o que em linguagem verbal é chamado "amor".

Alphaville, une Etrange Aventure de Lemmy Caution. 1964, de Jean-Luc Godard, com Eddie Constantine e Anna Karina.



SENTIMENTAL JOURNEY AT SENTIMENTAL CINEMA

Um só Pecado (*La Peau d'Otello*), de François Truffaut.

A Pele é Doce, o Cinema é Amargo, a Pele é Amarga, o Cinema é Doce. Filme Gustativo, onde as paixões tem gosto e sabor. Do mel ao Fel, do fel ao Mel, Truffaut faz o Céu (que pode ser também o teu Céltico cinema.)

A Bela da Tarde (*Bel/e de jour*), de Luis Buñuel.

Filme tarde, assim como "Amor à Tarde" de Billy Wilder. Esta "coisa" pesada (wildthing?) que é a Tarde foi apanhada em toda a sua magia pelo espanhol (A Espanha é uma Eterna Tarde?). Filme outono, à espera de uma Noite-Inverno chamada 'The End'.

Alexandre Nevsky de Serguei Eisenstein.

Eisenstein, o mais romântico dos Românticos, fez uma ópera sentimental de seus desenhos-croquis (ele sempre desenha tudo d'avance, you know...). Que nenhum militante da Esquerda entendeu na época. Nem podia entender. Eisenstein é Poeta.

Palavras ao Vento (*Written on the Wind*) de Douglas Sirk.

O mais alemão dos cineastas americanos, Douglas Sirk fez uma série de "coisas" germânico-românticas no Cinema Americano. Quero ser mais claro: Sirk fez "Cinema-de-câmera" para quem gosta de "Música-de-Câmera". Cinema contido, íntimo, sóbrio. Não sei porque mas a fase atual de Bergman (Cf. "Sonata de Outono") me faz pensar em Sirk. Talvez seja erro meu de perspectiva: é Sirk que sempre foi Bergman.

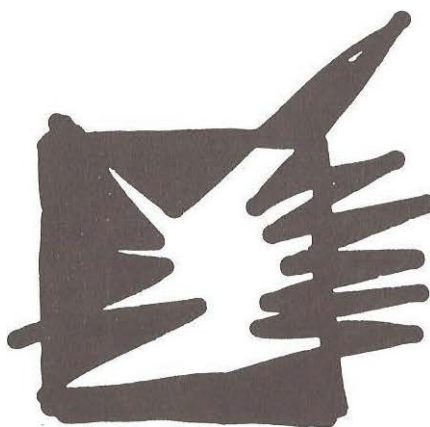
Acossado (*À Bout de Souffle*), de Jean-Luc Godard.

Muitos *viram* neste filme um típico "filme-de-vanguarda". Outros o "filme-nouvelle-vague" por excelência. Outros o trabalho de estréia de um novo "gênio". Mas poucos pensaram em "A Bout de souffle" como uma estória de amor. Como um pequeno Romance de Sangue à la Fran-

çoise Sagan..Que se evapora com o Vento..

A Hora do Amor (*The Touch*) de Ingmar Bergman.

O menos metafísico e "profundo" filme de Bergman. Mas provavelmente o mais "terno" e tocante (como diz o próprio filme título) de toda a filmografia de Bergman. Trata-se apenas de um "touch" (toque). Mas Bergman fez deste toque, algo mais profundo do que todos os seus filmes juntos.



CINEASTAS DA NOUV ELLE-VAGUE

1) Alain Resnais.

Nascido em 3 de junho de 1922 (signo de Gêmeos). Principais filmes: *"Hiroshima, meu amor"*; *"O ano passado em Marienbad"*; *"Murier: '4 guerra acabou."*; *"Stavisky"*; *"Providence"*. Características: uso revolucionário do som e da montagem, frenesi visual-sonoro, inovação no uso do "flash-back" (retomo).

2) Jean-Luc Godard.

Nascido em 3 de dezembro de 1930 (signo de Sagitário). Principais filmes: *"Acossado"*; *"O pequeno soldado"*; *"Uma mulher é uma mulher"*; *"Viver a vida"*; *"Pierrot te fou"*; *"Alphaville"*; *"Masculino-feminino"*; *"4 chinesa"* *"2 ou 3 coisas que sei dela"* e outros. Características: improvisação, inovação no uso da câmera, mistura do cinema com outras artes (literatura, desenho, teatro, pintura), cinema-choque na utilização do elemento-surpresa, existencialismo.

3) François Truffaut.

Nascido em 6 de fevereiro de 1932 (signo de Aquário). Principais filmes: *"Os Incompreendidos"* *"Jule et Jim"*; *"Um só pecado"*; *"A Sereia do Mississipi"*; *"Beijos roubados"*; *"Domicílio conjugal"*; *"4 noite americana"*; *"Na idade da inocência"* e outros. Características: uma "tendresse" (ternura) amarga, um certo tom poético, uma certa dramaticidade, numa reformulação do cinema melodramático.

4) Claude Chabrol.

Nascido em 29 de junho de 1930 (signo de Câncer). Principais filmes: *"Os primos"*; *"Quem matou Leda"*, *"Les Bonnes femmes"*; *"Landru"*, *"As corças"*, *"O açougueiro"* *"Alice"* e outros. Características: élan hitchcockiano, charme expressionista, uso inventivo do colorido, numa renovação do "cinema noir" (Henri-Georges-Clouzot).

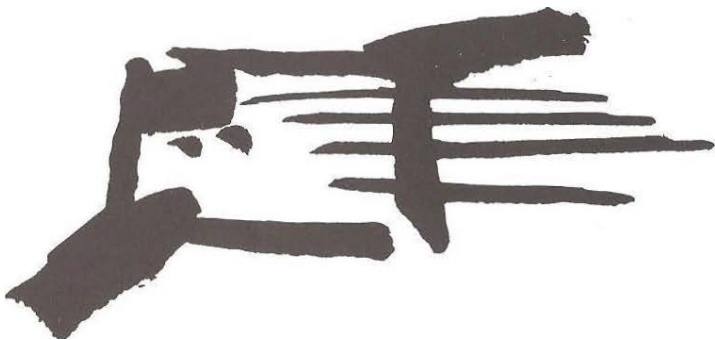
5) **Agnés Varda.**

A,q2.8

Nascido em 30 de maio de... (signo de Gêmeos). Principais filmes: "*Cleo de 5 às 7*"; "*As criaturas*"; "*As duas faces da felicidade*" "*Draguerotypes*". Características: surrealismo, dialética som x imagem x cor, ironia e realismo crítico.

6) **Jacques Demy.**

Nascido em 6 de junho de 1931 (signo de Gêmeos). Principais filmes: "*Lo/a*"; "*Os guarda-chuvas do amor*"; "*Duas garotas românticas*" "*A pele de asno*"; "*O flautista de Hamelin*". Características: inovação no uso da trilha-sonora e recriação do musical hollywoodiano (Minnelli- Donen-Kelly) mediante extrema sofisticação.



CLAUDE CHABROL – O "CINEMA PURO" POR EXCELÊNCIA

Se Godard é o Joyce da "NV" francesa na busca de uma nova estrutura de linguagem artística, Resnais, o Proust na sua busca do Tempo Perdido, Chabrol seria o Lewis Carroll pelos universos notáveis de *"Os Primos"*; *"Cuem Matou Lêda?"*; *"As Bichas"* e *"Alice"*.

Com a colaboração valiosa do apurado e refinado fotógrafo Henri Decae, Chabrol construiu em alguns destes filmes os melhores momentos de fantasia fantástica do cinema europeu moderno, através de um uso dos "travellings", do som e do colorido que pode ser sem sombra de dúvida, considerado ou classificado como "dodecafônico" ou "ato-nal", pela variação e desdobramento de nível sintático conseguido através da agenciamento experimental destes elementos chave (travel-ling x som x colorido).

Mais que o "anti-cinema" de Godard ou o "meta-cinema" de Resnais, o cinema de Chabrol é um "cinema-cinema", quer dizer, um exercício puro de cinema, para ser apreciado pelos iniciados e/ou convocados, que dele só exigiriam "forma" e "desencadeamento" simultâneo, e nunca um "conteúdo" a ser detectado "a priori".

Puro movimento, o cinema de Chabrol se aproxima em seus mais decantados e cumpridos instantes, do desenho animado e do desenho abstrato, onde o diretor leva a figura a um grau máximo (permitido pelo cinema) de abstração e decantamento.

Como se explicar, de resto, a ourivesaria mágica e o reflexo de lusco-fuscos de *"Marie Chantal contra Dr. I<"* e *"O Espião de Corinto"* senão como uma exposição ou transposição lógicas do universo do *"Cartoon"*? Mas Chabrol, cineasta também do comportamento em ação como Resnais e Godard, não fica apenas na superfície brilhante do Desenho Animado, se aproximando muitas vezes mais do Raio-X ou mesmo da Telepatia.

Qual seria outra explicação lógica para a beleza quase "mediúnica" de *"Alice"*, filme "espiritual" e exigindo uma participação quase mística do espectador?

Mais do que um mero hitchcockiano de segunda como muitos insistem em enxergar o cinema de diretor, temos aqui um cineasta "novo", criando um estilo de cinema e uma linguagem "radiais" e únicos levando o ineditismo de suas proposições às raias da loucura.

Talvez seja justamente aí que Chabrol possa ser considerado o mais "Nouvelle-Vague" dos Nouvelle-Vaguietas de sua geração, na sua aceitação da missão quase religiosa do cinema para captar o mistério das coisas no seu estado nascente e/ou fluorescente.



JACQUES DÉMY - A FANTASIA DO NOVO MUSICAL

Para se gostar de Jacques Démy é preciso antes de tudo se gostar do musical americano dos anos 50, também chamado de período do Musical da Metro, onde através dos musicais de Vincente Minnelli e Stanley Donen, o cinema americano chegou a expressão máxima de seu cinema-espetáculo e encantatório.

Démy é o único cineasta europeu que se vinculou diretamente a esta tradição moderna de cinema americano fazendo uma "mélange" ("*La melangite*" é o nome de um dos filmes de sua esposa-cineasta, Agnès Varda) mais do que fantástica entre cinema europeu de vanguarda e cinema-espetáculo americano.

A vocação lúdica mais do que lúcida do cineasta o coloca numa posição de franca distinção dentro do "sério", "profundo" e muitas vezes "azêdo" quadro intelectual do cinema europeu moderno.

Apesar de Démy oferecer em seus filmes quase que uma caricatura do cinema americano de espetáculo, a homenagem continua tão válida e sincera quanto foi a anos atrás, quando o cineasta se lançou no mercado internacional através de "*Lo/a': Os Guarda-chuvas do Amor'*": "*Duas Garotas Românticas*": "*O Segredo Íntimo de Lo/a*", luxo do luxo em matéria de sofisticação e elegância cinematográficas, onde o cineasta oferecia uma versão reconstruída e pirandelliana do espetáculo musical americano.

Quando Démy fez finalmente "*A Pele de Asno*", conto-de-fadas dedicado à infância do cinema e "*O Flautista de Hammerlin*", fábula sobre a liberdade de expressão, se consumou a carreira artística deste cineasta franco-americano por vocação e escolha.

Se Démy não tem o mesmo "know-how" dos americanos para realizar as suas decantadas fantasias, pelo menos a sua "**boa intenção**" permanece como uma carteira de identidade artística.

Afinal não se pode esquecer que os dois melhores filmes do cineasta, "*A Luxúria*" (episódio de "*Os Sete Pecados Capitais*") e "*Um Homem em Estado Interessante*", devem tudo à simplicidade de um certo humor refinado de filiação nitidamente europeia. (Clair ou Tati?).

Os precursores do cinema contemporâneo

JOSEPH LOSEY

O INTERNACIONALISMO APURADO

O cinema de Losey aproxima o intelectualismo pragmático americano do cerebralismo crispado dos europeus, numa proposta quase que impossível de universalidade da arte, que pode se aproximar assim de um complicado "quebra-cabeças" ou de uma alógica partida-de-xadrez. Esta busca de universalidade da arte e do cinema, levou o cineasta americano a realizar o projeto difícil de um cinema "globetrotter", mercuriano, incansável, viajante, sem paradas ou sem fronteiras: um filme em cada estação, seria o "slogan" do cineasta segundo o gênio da música-pop David Bowie.

O internacionalismo notório de Losey (filmes nos EUA, na Inglaterra, na Itália, na França, na Holanda) é uma decorrência lógica desta oposta na universidade mercuriana da arte e de transnacionalidade do cinema. Os melhores filmes do americano Losey são os que ele realizou na Inglaterra ("*O Criado*"), na Itália ("*C'Eva*"), na Holanda ("*Modesty Blaise*") ou na Inglaterra novamente ("*Cerimônia Secreta*"), e na Itália novamente ("*O Homem que veio de Longe*").

De repente, o universalismo abstrato de Losey se transformou em concreto internacionalismo, um cinema do mundo, um cinema além das nações ou países, no belíssimo "*A Inglesa romântica*" ou no magiconário "*O Mensageiro*".

E mesmo quando Losey está filmando num "Décor" de um país determinado, pela própria força do universalismo que é sua aposta e pelo decorrente internacionalismo que é a sua meta, este "Décor" ou esta paisagem ficam estranhos cosmopolitas e loseyanamente "universais". É o caso do Mediterrâneo impalpável e indeterminado de "*O homem que Veio de Longe*" ou da Inglaterra nórdica (e bergmaniana) de "*O Mensageiro*" ou da Veneza transparente e intocável, misteriosa e enigmática de "*Eva*" ou então a Amsterdã-pop & op de "*Modesty Blaise*".

FIDELIDADE AO NARCISO.
BUSCA DA HARMONIA CORPO-PALAVRA-A-GESTO .
ARTE TOTAL. TEATRAL. PLÁSTICA.
PRESENTE ATÉ PELA AUSÊNCIA. CHAPLIN.

Se Charles Chaplin não existisse, o cinema americano e mundial não teria o seu William Shakespeare, e as multidões não teriam degustado o seu popular e laico Hamlet, anjo barroco das hermenêuticas clássicas e modernas.

Muito mais do que outro respeitável Sir do cinema inglês, Lawrence Olivier, Chaplin levou, através de suas efabulações requintadamente alusivas e translúcidas, o universo potente do teatrólogo à tela.

Sem nunca ter recorrido à gag shakesperiana propriamente dita e ao seu acervo cultural monstruosamente prestigioso, Charlie fez, entretanto, mais do que ninguém, um cinema shakesperiano de comédia e tragédia, drama e monólogo, onde a força da palavra e do "gesto" teatral são peças básicas do teatralismo da mise-en-scène.

Cineasta da pantomina e da farsa, do mistério e da graça do corpo humano, Chaplin se aproxima de Shakespeare pelo seu amor quase bizantino e renascentista pela "coreografia" humana, onde o corpo, anagórico, adquire asas e voa, descorporalizando-se em pura mise-en-scène e onde a voz oscila entre ser discurso (significação) e canto (poesia), isto é, entre mensagem e arte-em-si.

Mais do que um mero criador de comédias, é da *Divina Comédia* que nos fala o príncipe do cinema, também conhecido por Charles Spencer Chaplin.

Em Chaplin, há a nostalgia da arte total, onde a expressão, através de um passe de mágica, se transforma em ícone ou símbolo, estátua por sua vez.

Cineasta de um mundo rígido e morto como as pirâmides do Egito, mas onde um ligeiro sorriso é tão abrasador quanto o sol do Saara. Finalmente Chaplin é apenas Chaplin e nada mais do que Chaplin, consolidando a paráfrase de Gertrude Stein – a rase is a rase is a rase.

Talvez mais do que espelho do mundo, Chaplin é antes de tudo espe-

lho de si próprio, por isto mesmo Narciso radical e primeiro Cidadão Kane e primeiro personagem mariembadiano (cf. Monsieur Verdoux) do cinema moderno.

E se fica muitas vezes difícil exigir lógica ou coerência de farsas sibilantes ou paródias insinuantes como *Luzes da Ribalta* e *Um Rei em Nova Iorque*, é porque Chaplin escolhe, antes de tudo, ser fiel a si próprio e depois ao cinema, ao contrário de seus companheiros 1/Velles e Fellini, menos individualistas e mais "fiéis".

Cineasta megalomaniaco por excelência, Chaplin está sempre chaplinizando, mesmo quando parece que está chaplinizando (*A Condessa de Hong-Kong*).

Só interessa o seu absoluto "Eu" a este "modesto" criador de piadas e sorrisos, e mesmo quando ele não está presente em seus filmes, a sequência fica dialeticamente chapliniana pela sua "ausência": já viram coisa mais Charles Chaplin?



A NOUVELLE-VAGUE

A Nouvelle-Vague foi um movimento de cinema de vanguarda aparecido em Paris no final dos cinquenta/início dos sessenta, liderado por um grupo de críticos-de-cinema que escreviam no "Cahiers du cinema". Estes críticos se chamavam François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette e outros. Qual a proposta básica da Nouvelle-Vague? Formular novas formas para a linguagem cinematográfica através do desencadeamento de *novas* técnicas, de *novos* processos visuais sonoros. Revolução formal era a palavra de ordem na NV, que procurava através do uso inédito do som, da imagem, da montagem, do comportamento do ator, do "travelling" (movimento de câmera) instigar um *novo* ritmo cinematográfico, totalmente desligado daquele tedioso academicismo que caracteriza o cinema francês tradicional. Efervescência formal, renovação da linguagem fílmica, tudo isto criando a impressão de um novo realismo cinematográfico (que nada tinha a ver com o neo-realismo italiano) que seria sem precedentes. Os mais importantes filmes da Nouvelle-Vague: "Acossado" de Jean-Luc Godard. "Uma Mulher para Dois" de François Truffaut, "Os Primeiros" de Claude Chabrol, "A Religiosa" de Jacques Rivette, "Os Guardas-Chuvas do Amor" de Jacques Demy, "As Criaturas" de Agnès Varda. Alain Resnais que não era do grupo "Cahiers", veio se associar a eles com os inebriantes "Hiroshima. mon amour": "Ano Passado em Marienbad" e "Muriel". Hoje em dia quando cinema é sinônimo de passatempo, é bom lembrar que um dia ele foi sinônimo de revolução estética com a sempre subestimada Nouvelle-Vague.



2001 – UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO

O cinema tem historicamente 3 momentos básicos: 1º) Cinema-Mudo; 2º) Cinema-Sonoro; 3º) "2001" de Stanley Kubrick. "2001" supera todas as contradições e limitações do cinema conhecido: é ao mesmo tempo uma fantasia (Walt Disney) e um documentário (Jean-Luc Godard), um filme de Autor (Stanley Kubrick) e um filme de equipe (engenheiros da Nasa), um "filme-de-arte" de vanguarda e um filme industrial & comercial, um filme americano (Hollywood) e um filme europeu (Nouvelle-Vague), um Desenho Animado e um filme filmado, uma ficção científica e um documentário antropológico. Se conforme enuncia André S. Labarthe, a dialética básica do cinema é a simplicidade do documentário (Louis Lumière) aliada à complexidade da ficção (Georges Melies), então "2001" (assim como certas experiências de Godard) se aproxima da síntese. Aquilo que os cineastas de Vanguarda Europeus (Resnais, Bergman, Antonioni, Buñuel, Fellini e outros) esboçaram – a superação da antítese Documentário versus Ficção – Kubrick e os engenheiros da Nasa efetivaram estruturalmente. E a sequência do Mais Além do Infinito é o maior impacto técnico e estético do cinema, superando até mesmo aquela sequência de "O Ano Passado em Mariemba" de Alain Resnais, com Delphyn Seyrig batendo as asas sob estampidos de luz, ou então a sequência fascinante de "Vertigo" de Alfred Hitchcock, com Kim Novak e James Stewart sendo filmados circularmente. Por sinal, "2001" é uma reampliação cósmica de "Vertigo" (mistério e fascínio) e de "O Ano Passado em Mariemba" (enigma e quebra-cabeça).



A AVENTURA - DE M. ANTONIONI

Ao em vez de um conhecimento do real já estratificado e filtrado através de uma subjetiva hierarquizante que estabelece "a priori" valores e conceitos para os dados que estão sendo auferidos (portanto "interiorizando" o conhecimento, vertendo-o à uma tradicional antropomorfia), Antonioni instiga um contato com a realidade siue só **dev** relatividade de seus elementos transmutantes e à **''F''**¹ star, a qual estão estes condicionados; ou nas palavras de Marx: "Le moyen fait partie de la verité aussi que le résultat. li faut que- la recherche de la verité soit elle-memme vraie: la recherche vraie, c'est la verité de- ployéé dont les membres eparses se reunissent dans le résultat". Daí o plasmar de um conhecimento dialético, numa apreensão da realidade em sua vivência dinâmica, transformista, estrutural, despojada de qualquer suporte adjetivante ou discursivo, quer dizer, o latejar concreto da experiência. "*L'Avventura*" é juntamente com "*f-liroshima, Mon Amoir*" de Resnais o mais "importante" filme do cinema moderno, obras cujo substrato fílmico não vem previamente deformado por simples abstrações-convencionais.

Os pássaros, de A. Hitchcock

Os pássaros ou a bomba, a aflição, a angústia, o apocalipse. Consu- ma-se aqui um cinema conscientizado da virtualidade de seu "foros" exterior, e de um autor que, se pensa, já evolua esse pensamento mediante uma dinâmica motovisual-sonora, básica de sua arte. É o Hitch, inventor de cinema, sem dúvida o mais completo "movie-maker" da América, e que disputa com o italiano Antonioni e os franceses Res- nais e Godard e o multinacional Welles, o lugar de papa da vanguarda cinematográfica contemporânea. Novamente o cineasta falando em termos de reformulação e do desfechar de novas inter-relações dialéti- cas entre os elementos estruturais de uma inventiva analógica. É o que faz Hitch: ao em vez do rococó arbitrário do óbvio, impõe a riqueza

do analógico; à linearidade da anedota, a concreção persuasiva da estrutura. Por detrás disto, temos o pensador preocupado de sempre, percebendo novas relações e inaugurando maiores abstrações em sua obra mais fecunda em proposições. Entre elas, o estudo fenomênico (e não raro pujantemente expressionista) da crise de valores de toda uma civilização, no impasse das novas exigências que lhe clama a infra-estrutura, disfarçada crise sob o invólucro do absurdo e do inexplicável.



OTTO PREMINGER

O CINEMA ESPETÁCULO DE ALTO NÍVEL ARTÍSTICO

Nenhum outro americano refletiu tão bem as *novas* tendências da Hollywoodiana moderna e/ou contemporânea quanto Otto Preminger. Por Hollywood moderna se subentende aquele novo parte-prfs estético ou artístico enviado pelos 50/60 e que transformou o cinema americano de cinema espetáculo em cinema de arte (ou quase).

Pois Preminger foi capaz de assimilar e condensar e/ou catalizar todas as vertentes e projetos da nova arte que se instaurou de repente em Hollywood.

Foi capaz de fazer um musical neo-experimental baseado em Gershwin como *"Porgy and Bess"*, uma brilhante adaptação para a tela da escritora francesa adolescente Françoise Sagan (*"Bonjour Tristesse"*), de realizar um "thriller" hitchcockolângiano como *"Anatomia de um Crime"*, segundo uma vertente de sua arte já prenunciada num encan-tador *"Laura"*.

Ainda foi capaz de realizar um super-espetáculo "neo-marxista" com roteiro político do esquerdista Dalton Trumbo e a participação de um elenco de "actors" no seu esplendoroso *"Exodus"*.

Quando no início dos 60 Preminger apresentou uma visão marshall-macluhaniana da política americana no seu anti-Galáxia de Guttenberg, *"Tempestade sobre Washington"* (provavelmente o mais inteligente ensaio político-metafísico já realizado pelo cinema americano), os melhores críticos ficaram em dúvida se estavam diante de um novo Chaplin ou de um novo Eisenstein ou se o cineasta esta apenas blefando como sempre faz.

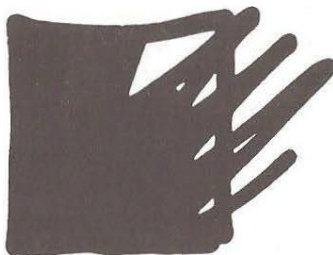
Em seguida, um filme rosselliniano e denso como *"O Cardeaf"*, apenas confirmou os altos propósitos e ambições de Preminger (apesar do filme ser sob um certo ângulo conteudístico, embaraçante e prosaico demais para ser levado a sério radicalmente) ou seja de fazer, dentro dos **limites** do cinema industrial ou de espetáculo, uma arte exigente e profunda como os melhores americanos e europeus.

E nem mesmo as armadilhas da super-produção *"A Primeira Vitória"*,

conseguiram derrubar o talento de Preminger e sua solidez artística, que provava mais uma vez ser mestre da síntese entre cinema-de-arte e cinema-espetáculo tradicional (Para muitos este é o melhor filme de guerra do cinema moderno).

Quando finalmente o cineasta realizou o seu insinuante e "nouvelle-vaguiano", *"Bunny Lake is Missing"* em homenagem à Godard e Chabrol, ficou mais do que óbvio que se estava em frente de um além do excelente técnico, grande artista (ou quase).

Finalmente *"Sl&idu de faz a dois": "Diga-me que me ama, Junie Mun"* e *"Amigos são para estas coisas"*, apenas reconfirmaram antes de um infeliz "flop" (*"Rosebud"*) a grandeza insólita do cineasta, um dos raros autênticos inovadores do moderno cinema americano.



LUIZ BUNUEL - O SURREALISMO NO CINEMA

Nenhum outro cineasta contemporâneo suscitou ao longo de sua carreira tanta polêmica e discussão quanto este espanhol. Depois de ter lançado as bases do cinema surrealista nos anos 20 com duas obras básicas para a Vanguarda fílmica, "*O Cão Andaluz*" e "*A Idade de Ouro*", se refugiou no México, onde realizou fitas tão discutíveis quanto admiráveis como "*Los Olvidados*"; "*O Anjo Exterminador*"; "*Adolescente*" e "*Nazarin*" entre outros, que pertencem a fase mais "Melodramática" de sua carreira. Finalmente, Buríuel, de volta a França de "*Andaluz*" e "*O Ouro*" se revelou o cineasta revolucionário de "*Víridiana*" (ainda na Espanha), "*Diário de uma Camareira*" (já na França), onde incorporou com muita felicidade as técnicas e as conquistas do novo cinema francês para melhor desenvolver a sua peculiaríssima visão do mundo, tão barbara quanto civilizada, tão exigente quanto tolerante, tão moderna quanto clássica, tão idealista quanto materialista, tão inovadora quanto tradicional.

Quando já no final dos 60, Buríuel realizou "*Bel e de Jour*", "soma" de sua obra e para muitos o mais belo filme de sua carreira, ninguém mais tinha a menor dúvida quanto a genialidade total do cineasta. Finalmente Buríuel ainda foi capaz, numa surpreendente virada estética de 180 graus, de realizar o cinema satírico, visionário, mágico e desconcertante de "*O Discreto Charme da Burguesia*"; "*O Fantasma da Liberdade*" "*Tristana*" e "*Objeto Oscuro do Desejo*".

No saldo global, uma carreira das mais exemplares, e sob muitos aspectos, "única" na história do cinema, levando a arte cinematográfica a rumos de fama e glória nunca antes sequer esboçados por nenhum outro grande cineasta.

Apesar de ser uma obra "difícil" o cineasta soube acrescentar na sua fase mais moderna, elementos de humor e erotismo capaz de levá-lo a ser consumível por praticamente todos os níveis de espectadores ou públicos pagantes, sem deixar de lado o seu surrealismo rebelde e iconoclasta de provocação e desafio.

LOUIS MALLE - A LIBERDADE EXISTENCIAL

O cinema de Louis Malle define, na sua busca de erotismo e liberdade individual ou individualista, os limites da arte cinematográfica para expressar o "ego" humano em toda sua beleza e contundência.

Jeanne Moreau é puro "ego" e anarquia em *"Ascensor para o Cada-falso"* e *"Os Amantes"*, o mesmo para B.B. em *"Viva Maria"* e *"Vida Privada"*, Maurice Ronet em *"30 Anos Esta Noite"* ou Brookie Shields em *"Pretty Baby"*.

Através da liberdade existencial de seus atores e de seus "desregramentos" pessoais ou de suas "disponibilidades" espirituais, Malle realizou o sonho de um cinema "livre", de um cinema "liberto" ou de um cinema "anárquico", homenagem à liberdade de comportamento humano.

A odisséia espiritual e existencial de seus personagens os conduz finalmente ao abismo e ao suicídio (Cf. *"Vie Privée"* e *"30 Anos Esta Noite"*) só para fazer-nos lembrar da urgência de viver e de amar livremente (Cf. *"Les Amantes"* e *"Pretty Baby"*) sem inibição ou entraves morais.

Este ingênuo existencialismo só poderia levar ao hedonismo e é dele que Malle se aproxima em *"Lacombe Lucien"* e também em *"Viva Maria"*: *"Hommage"* do cineasta à louca alegria de viver assim como a euforia intermitente de *"Zazie Dans Metro"* (a obra-prima do cineasta e um dos grandes filmes inventivos do cinema moderno), hino à liberdade da criança num mundo sem esperança.

Mais ainda característicos de Malle são a sua defesa do "amoufou" em *"Os Amantes"* e em *"Atlantic City"* e o seu individualismo rebelde em *"Lacombe Lucien"* e *"Ascensor para o Cada-falso"*.

Se o cineasta ainda não realizou o seu ápice, não estava longe disso no desespero sóbrio e pudico de *"Trinta Anos Esta Noite"* ou na loucura disciplinada e sem deslizes de *"Vida Privada"*.

Finalmente *"Pretty Baby"*, que é uma síntese de *"Zazie"* com *"Les Amants"*, é o supramundo do erotismo inocente e infantil de Malle.

Antes de tudo um cineasta adolescente (Cf. *"Viva Maria"*) ou perto do coração selvagem da vida (Cf. *"Lacombe Lucien"*).

A DOCE VIDA -DE FEDERICO FELLINI

A "*Doce Vida*" é um documentário bizarro e grotesco sobre a crise de valores que atravessa a sociedade burguesa. Fellini, místico e religioso, coloca o problema de uma forma toda idealística: de um lado da tela, os devassos, do outro, a menina Paola, símbolo da ingenuidade, como um apêlo à salvação do homem. Entretanto, consciente ou inconscientemente, ele roça determinados problemas, atingindo uma visão fenomênica do fato: os reportes, a publicidade, a aristocracia, a dor do amor sem solução, a inautenticidade, o estrelismo, etc. É um filme que deve mais a certos esquemas superados do expressionismo hollywoodiano (aquele que Kubrick e não o de Welles ou Hitchcock) do que ao movimento neo-realista propriamente dito.

A essência do filme, embora insistida pelo autor como sociológica ou antropológica, é aquela do poético: Um poético algo laudatório e mais, profundamente chapliniano. Não uma obra-prima, um poema irregular e belo.

O processo de Orson Welles

Se filmar é construir um determinado objeto (realidade) com um determinado instrumental (o audiomotovisual), para Welles filmar é registrar a impossibilidade de construção de um objeto no ato mesmo de construí-lo (filmá-lo). Em acumulando certeza sob certeza (documental) acerca de um objeto, ele vem em seguida lançar o seu projeto na destruição ou anulação das certezas obtidas na documentação deste objeto. Nesse sentido, Welles é um cineasta anti-ambíguo porque partindo do mito e documentação do mito, vem reduzir à zero o mito e a possibilidade de documentação do mito, deixando assim a porta aberta para um novo mito e uma nova ambigüidade, pois a partir do nada todas as perguntas são permissíveis.

Hatari -de Howard Hawks.

Cineasta gestáltico, Hawks simplesmente não acredita em exterior e

interior, nas élanas do sujeito e nas forças do objeto, no conflito psíquico (dos personagens) e no apelo físico (da paisagem): O mundo é um bloco indissolúvel, e assim deve ser vivido (filmado), no risco de ser truncado pela interferência da análise. Assim "*I-latan*" é um filme de "suspense", porque há uma planície a ser habitada, um combate de corpos e consciências a ser travado, a violência de uma caçada a ser filmada, o encontro de duas civilizações (a chamada "primitiva" com aquela já marcada pela revolução industrial) a ser registrado. O futuro é passo a passo conquistado pelo presente imediato. Arte é vivencialidade ótico acústica. Se como qualquer "thriller" hitchcockiano, "*Hatari*" lógico-discursivamente nada diz, analógico-sinteticamente já inclui todas as perguntas e todas as respostas.



ACOSSADO DE JEAN-LUC GODARD

A Bout de Souffle (*Acossado*) de Jean Luc Godard.

Em Resnais, malgrado a sistemática atomização do tempo anedótico - linear, tornando-o acronológico, descontínuo, dialético, ainda resta algo de sólido: o instante. Pois Godard desintegra o próprio instante, resultando o filme a estrutural equação do feixe de partes que telodl-namicamente tentam construir o todo: o filme é a dificuldade de sor do próprio filme. Se Schoenberg faz música atonal, porque é que não se pode fazer cinema atonal? Em "*A Bout de Souffle*" nós provamos até limites desconhecidos a vertigem e a angústia da fundamental entropia do universo: tudo se perde, se evolua, nada se fixa ou projeta-se. Cada instante é epidermicamente marcado pelo seu fatal movimento, portanto ultrapassado, portanto, desaparecimento. Cada momento é marcado pelo inadiável de sua transitoriedade. A vida é o finito dentro do infinito da morte (só a morte é imortal).

L'Eclisse (*O Eclipse*) de Michelangelo Antonioni.

"*L'Aventura*" era a descoberta, o conhecimento não marcado pelo pré-entitativo, "*La Notte*" a saturação do já conhecido. "*L'Eclisse*" é a inauguração, um conhecimento a vir; e de cuja dimensão só nos foi dado conhecer os traços iniciais; é a introdução à uma *nova* arte-vida "possíveis". Antonioni do romance chegou à arte concreta: a estrutura-conteúdo, um *novο* processo de informação onde importa menos às discussões que o intelecto formula anterior à experiência, e então só "transmite" na obra de arte em signo de discursividade, mas o realizar da própria experiência pura, o pesquisar das interrelações entre os objetos, não ainda marcadas pela arbitrariedade de uma redução adjetiva, "verbal" dos mesmos.

Papai precisa casar de Vicente Minelli.

Se a frequência de pujança informacional de um filme pode ser aquilataada pelo grau de imprevisibilidade da informação, a comédia minnelliana mais que o drama minnelliano, impõe a sua força, o seu élan.

Porque num universo de momentos fortes, "intensos", toda vibração, toda ruptura ou mudança de tom é previsível e esta previsibilidade atenua sua voltagem, enquanto que num universo de sorrisos ingênuos e aparência equilibrada (na verdade, um equilíbrio de celofane) o menor curto-circuito assume a dimensão de alta-voltagem, a menor "inversão" tonal é capaz de produzir no espectador impacto análogo ao da "catharsis". E *"Courtship"* é um universo de comédia que esconde e deixa transparecer em seus micro-delineamentos um universo da tragédia: os personagens tentam manter, num jogo de gestos e movimentos, uma ambiência Leo McCarey via 20 Th Fox, um clima de agilidade, de desenvoltura, de "ligeireza", de comédia musical, enquanto que seus mínimos olhares, seus mais despercebidos volteamentos os traem e deixam aclodir um fulgurante Eurípedes.



"THE AMERICAN CINEMA" DE ANDREW SARRIS

"The American Cinema" de Andrew Sarris, de 1968, é ainda o mais completo livro já escrito sobre cinema americano. Sarris, crítico do "Village Voice", dividiu o livro em categoria. O livro abre com a mais importante delas, "os cineastas do Panteon". Nesta categoria (básica para compreensão do cinema americano), Sarris colocou os cineastas que segundo ele "possuem uma visão do mundo". São os famosos David W. Griffith, Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, John Ford, Orson Welles, Howard Hawks. Já Fritz Lang, Friedrich Murnau, Max Ophüls e Jean Renoir, embora não sejam propriamente "cineastas americanos", também entraram nesta categoria. Em seguida, os cineastas que segundo o próprio autor, caíram do Panteon, e portanto pertencem ao "Do Outro Lado do Paraíso". São estes Robert Aldrich, Vincente Minnelli, Otto Preminger, King Vidor, Frank Capra, Cecil B. de Mille, George Cukor e outros. Em seguida, a "Expressiva esotérica" ou seja como a própria categoria dá a entender, cineastas pouco conhecidos. São eles Bud Boetticher, Stanley Donen, Frank Tashlin, Robert Mulligan, Jacques Toumeur, e o célebre Edgard G. Ulmer, entre outros. E então duas bombas "Menos que o Olho Encontra", onde estão os cineastas que Sarris considera superestimados pela crítica americana como "William Wyler, Fred Zinnemann, John Huston, Elia Kazan, Billy Wilder (é verdade que Huston e Billy foram reabilitados recentemente por Sarris) e a "seriedade Forçada", cineastas que segundo Sarris cometem "o pecado mortal da pretenciosidade". São eles John Frankenheimer, Stanley Kubrick, Sidney Lumet, John Schlesinger. "Deliciosos", cineastas menores mas que segundo o autor tem "a graça da despretenção". São eles os nossos amigos Busby Berkeley, Michael Curtiz, George Sidney, Charles Walters, enfim aquela Hollywood que só se quer ser amável entretenimento. Finalmente, os cineastas contemporâneos, que Sarris chamou de "Oddities" (Excentricos). Eles representam o novo cinema americano com tudo aquilo que ele tem de estranho e insólito. São eles Mike Nichols, Sam Peckinpah, Francis Ford Coppola, e outros. Enfim, um livro exemplar, duma sagacidade inegável.

JOSÉ LINO GRÜNEWALD - UM SENHOR CRÍTICO DE CINEMA

José Lino Grünewald foi, na década de 60, o maior crítico de cinema do Brasil. Nas páginas do "Jornal de Letras", J. Lino formulou uma nova (& imbatível) estética cinematográfica, baseada no fato de que o cinema devia se libertar dos entraves do "logos" verbal, isto é, da literatura, através de uma linguagem essencialmente "motovisual-e-sonora" (nas palavras do próprio crítico) que assim estabelecia uma frontal autonomia do cinema com as outras artes. Falando de filmes tão decisivos como "*A Aventura*" de Antonioni, "*Acossado*" de Godard e (principalmente) "*O Ano Passado em Mariembad*" de Resnais, José L. Grünewald observava que estes são os menos literários filmes do cinema, porque não recorrem ao lógico-discursivo e sim ao analógico-sintético, inaugurando assim a linguagem cinematográfica propriamente dita, décadas após o seu aparecimento. Finalmente, J. Lino superou a si próprio com o antológico CINESFERA, onde levava as últimas consequências a sua estética refinadíssima e insuperável, ao mesmo tempo em que estabelecia os "Pilares do Cinema", que são:

1. *Mariembad*, de Alain Resnais; 2. *Citzién Kane*, de Orson Welles; 3. *City Lights*, de Charles Chaplin; 4. *Outubro*, de Sergei M. Eisenstein; 5. *Jules et Jim*, de François Truffaut; 6. *Modern Times*, de Charles Chaplin; 7. *Sunrise*, de F.W. Murnau; 8. *Il Mio Amore in Inverno*, de Alain Resnais; 9. *L'Age D'Or*, de Luiz Buñuel; 10. *Encouraçado Potemkin*, de Sergei M. Eisenstein; 11. *Lola Montès*, de Max Ophüls; 12. *Ladri di Biciclette*, de Vittorio de Sica; 13. *Vertigo*, de Alfred Hitchcock; 14. *Sous les Toits de Paris*, de René Clair; 15. *Napoleon*, de Abel Gance; 16. *A Bout de Souffle*, de Jean-Luc Godard; 17. *Métrópolis*, de Fritz Lang; 18. *Umberto D.*, de Vittorio de Sica.



JEAN-LUC GODARD - A VANGUARDA DO CINEMA

O cinema de Godard (cinema aqui com "C" maiúsculo) se constituiu no importante acontecimento artístico/cinematográfico dos anos 60. Nem mesmo a modernidade de um Antonioni ou a genialidade tantas vezes (re)confirmada de um Hitchcock ou "avant-gardismo" radical de um Resnais lhe fizeram frente.

Porque Godard fez nos anos 60 os filmes com que haviam sonhado toda uma geração de cinéfilos e cinemaníacos, "cahiers du clnémals-tas" e anti-contirmistas em geral. A bandeira de Godard era (e ainda é) a bandeira "Cahiers" com tudo o que ela tem de coragem e presunção, de atrevimento e esnobismo, de lucidez e cobotismo intelectual, aquela mistura bem francesa de irreverência e cinismo misturados entretanto à um racionalismo bem comportado 100% europeu de "oposição".

Godard fez os filmes que quis fazer e que os godardianos do mundo exigiam que ele continuasse a fazer e (re)fazer ("Saint Godard, Comédien e Martyr?").

Quando Godard parou de fazê-los é porque os godardianos já estavam satisfeitos com o que tinham consumido de godardianismo e godardianice. Muito mais que Hitchcock ou Ford, Godard fez cinema Péra ser consumido, cinema para ser devorado pela avidez e gula dos godardianos internacionais.

Em Godard havia o intelectualismo francês, tipo "rive gauche" (Quartier Latin & Sorbone), conjugado ao americanismo de centro (tipo Hawks & Fuller) e ao marxismo de extrema esquerda (tipo Glauber & Luis Bunuel).

Da simbiose destas posições surgiu o cinema godardiano (esquerda x centro x extrema esquerda) num complexo resultado de influências x Confluências.

Godard foi capaz de realizar uma comédia lubitschiana & 100%. hollywoodiana como *"Uma Mulher uma Mulher"* assim como um filme político do terceiro-mundo como *"Tempo de Guerra"* (feito em colaboração com o "partinhã" Roberto Rosellini) ou então um ensaio de "a-

vant-garde" tão francês quanto sartreano como *"Viver a Vida"*. Mais do que isso: de repente Godard descaminhou para uma redescoberta do expressionismo alemão (*"Alphaville"*) e para o *"Underground"* de Andy Warhol (*C'masculino..feminino*).

Isto sem falar na estupenda e estupefaciente síntese de cinema europeu de "arte" com cinema "comercial" americano que foi *"Pierrot le fou"*, súpula ou culminação da arte godardiana.

Mas apesar disto Godard ainda foi capaz de fazer coisas como *"Le Petit Solda!"*, dum intimismo bem impressionista à la Jean Renoir ou *"Uma Mulher Casada"*, experiência de "cinema-verité" ou então a absoluta vanguarda concretista de "duas ou três coisas que sei dela" cinema experimental por excelência ou a radicalização maoista de *"A Chinesa"*, talvez o primeiro filme realmente marxista da história do cinema.

Quando no final da década, Godard filmou os Rollin Stones (*"Simpatia ao Demônio"*) e apresentou aos seus inúmeros fãs o cinema atordoante de *"Week-End"* ("O maior travelling da história do cinema" era o "slogan" do filme), já não se sabia se estava no fim do cinema ou no início de outra arte.

Apesar de o filme mais "inventivo" de Godard ainda ser *"Acossado"*, homenagem do cineasta aos B-pictures americanos e ao cinema surreal de Jean Cocteau, e filme de estréia do diretor.

Ainda que, para muitos o vértice do talento de Godard para amalgamar fórmulas a temas contraditórios se consumou em *"O Desprezo"*, dedicado ao super-espetáculo de Ceei! B. De Mille e ao cinema de Otto Preminger (*"Bonjour Tristesse"*) ao mesmo tempo.

Ou então *"A Preguiça"*, episódio de *"Os 7 Pecados Capitais"*, estudo fenomenológico ou ensaio sartreano conjugados ao humor de Tati, provavelmente o melhor filme de curta-metragem já realizado no Ocidente.

Com os recentes (e excelentes) *"Salve quem Puder (A Vida)"; "Carmem"; "O Detetive"; "Je Vous Salue Marie"* e um episódio de *"Ária"*, Godard provou que ainda é um cineasta de vanguarda.

INGMAR BERGMAN O CINEMA NÓRDICO POR EXCELENÇA

Ingmar Bergman representa uma raridade das raridades, ou seja, o **único** ou um dos únicos talentos nórdicos de fama internacional desde o tempo em que Greta Garbo se transformou na mais famosa das estrelas de Hollywood, ou em que Ingrid Bergman e Anita Ekberg se transformaram em divas do "starsystem" mundial. Coincidência ou não, o cinema de Bergman tem algo da beleza fria e inalcançável do esplendor de Garbo, daquela luz nórdica translúcida e etérea, incorpórea e inatingível, mesclados ao erotismo exuberante das outras duas divas do cinema-sexy (ou quase, já que Ingrid Bergman, xará do cineasta, tem algo também de frieza fascinante de Garbo).

Os filmes de Bergman são 100% nórdicos na medida em que acusam um fatalismo e uma tragicidade, uma "gravidade" a toda prova incorruptível e inalterável, como a beleza terrível das rochas e dos cristais. O cineasta se imortalizou nos anos 50/60 através do uso da sombra e do "claro-escuro" (Blanco e Noir?) expressionista, tradição legítima do cinema nórdico (e de seus dois representantes mais expressivos, Victor Sjöström e Carl Dreyer) em filmes mágicos e envolventes como *"Sois de uma Noite de Verão"; "A Fonte da Donzela"; "Morangos Silvestres"* e *"O Rosto"*; mas soube transcender estas técnicas muito primitivas e elementares com o cinema existencialista de *"O Silêncio"* e com o cinema pirandelliano de *"Persona"*; discussão ontológica sobre o mistério e o destino do cinema como só um nórdico Kierkegaardiano poderia realizar, para atingir no final dos 60, a maturidade brilhante com *"A Hora do Lobo"* e *"Vergonha"* (*"A Paixão de Ana"* e *"A Hora do Amor"* foram as duas primeiras experiências de cinema-comercial do cineasta).

Finalmente, Bergman incorporou uma excepcional síntese de arte & espetáculo em *"Gritos e Sussurros"*: *"Cenas de Casamento"*; *"Face a Face"*; *"O Ovo da Serpente"*; *"Sonata de Outono"* e *"A Flauta Mágica"* (1).

Se a recente conversão do cineasta ao cinema "tout-court" pode parecer de imediato uma resignação e um conformismo, na verdade trata-

se de uma estratégia das mais inteligentes e inventivas, e a prova disto é *"Fanny e Alexander"* obra prima do diretor.

(1) O filme mais experimental do cinema continua inédito entre nós e é de 1.964.

"Para falar de todas estas mulheres" (primeira tentativa do cineasta com o technicolor).



Os Pequenos-Príncipes do Cinema

Eles não são os reis do cinema. Os reis, nós sabemos, se chamam Hitchcock, Welles, Chaplin, Eisenstein e outros. Isto sem esquecer evidentemente de Henry King. Os pequenos-príncipes são cineastas não por acaso menores , cuja obra é olhada por muitos como de menor importância. Entretanto, perpassa de ponta a ponta, na obra destes cineastas, um certo frescor inigualável, uma deliciosa ingenuidade nem sempre encontrável nos cineastas-reis. Não por acaso, os cineastas príncipes são infantis cujos filmes refletem uma espécie de candura que geralmente se atribui às crianças. E também sintomaticamente, os cobras da cultura cinematográfica não vêem com bons olhos estes cineastas-juvenis. E hoje em dia, quando o cinema está sofrendo de um sério vírus de pretensão e intelectualismo, a obra destes cineastas é duplamente valiosa e/ou preciosa, pois os cineastas príncipes dificilmente cometem o pecado (mortal, segundo Andreew Sarris) da pretensão como Kubrick ou Schlesinger. Pelo contrário: existe nestes cineastas uma saborosa dose de despretenção e displicência para os aspectos sérios e profundos da Sétima Arte . E se muitas vezes, eles cometem pecaditos como os da futilidade e puerilidade, por outro lado apresentam virtudes certas e/ou irrefutáveis como a simplicidade e a sobriedade. E mais: não é raro se encontrar nos pequenos- príncipes do cinema, um certo senso de sofisticação extremamente elaborado e nem sempre encontrável nos cinemas- reis ou adultos . Talvez resida aí, o segredo do glamour dos pequenos-príncipes abaixo relacionados:

- 1 - Stanley Donen (Indiscreta);
- 2 - Charles Walters (A Bela de Nova York);
- 3 - Richard Quine (O Nono Mandamento);
- 4 - Blake Edwards (Bonequinha de Luxo);
- 5 - Joshua Logan (Nunca fui Santa);
- 6 - George Sidney (Quem era aquela Pequena);
- 7 - Douglas Sirk (Palavras ao Vento).

Persona, de Bergman

Ingmar Bergman é o cineasta que melhor sabe traduzir cinematograficamente a alma confusa, conturbada e nebulosa do existencialismo, Bergman nunca foi um cineasta esteticamente revolucionário: seus filmes obedeciam aquele academicismo de cinema mudo que é uma tradição do cinema nórdico (*Sorrisos de Uma Noite de Verão*, *A Fonte da Donzela*, *O Rosto*, *O Sétimo Selo*, *Morangos Silvestres*, (este último sua obra-pri-ma). Daí a surpresa de *Persona*, um filme anárquico onde Bergman destrói uma série de regulamentos filmicos, utiliza os acasos e acidentes da projeção como linguagem cinematográfica, mostra a celulóide dentro da cabina de projeção, queima propositalmente o filme, tudo isto dando a impressão de destruição deliberada do cinema, de Kaos plástico-sonoro. Bergman em *Persona* fez anti-cinema e se aproximou dos grandes destruidores da Arte: José Celso Martinez no teatro, Décio Pignatari na poesia, John Cage na música, Godard no cinema. *Persona* é o primeiro filme iconoclasta do cinema, porque destrói literalmente as imagens cinematográficas, remetendo a arte fílmica a um verdadeiro apocalipse visual-sonoro.

Cidadão Kane

Antes de tudo, uma pista: Welles é o mais jornalista dos cineastas americanos. Nada de verdades profundas, mas de certezas evidentes, sensíveis. E há aqui um (a) cúmulo de evidência, de nitidez e de legibilidade que confunde: o olho humano não está acostumado ao muito perto ou ao muito longe. Welles, bufone, faz tempestade num copo d'água e uma verdade tão simples com tanta ênfase, fôlego, arroubo e impetuosidade que as pessoas acabam tomando a

impetuosidade pelo essencial, o raio, sendo, justamente, o seu emblema, o seu brasão oficial. No centro de sua obra, nada menos que uma certeza: a impossibilidade de obter, conhecer. É bem engraçado que uma obra desembaraço, de fluidez, felicidade e volúpia de expressão venha testemunhar a impotência do cinema. Em Welles, o óbvio está tão em primeiro-plano que passa despercebido pelo wellesianos, que não o enxergam e partem para a busca de uma verdade mais espiritual. Agem da mesma forma os jornalistas-investigadores (toda obra de Welles é uma investigação, uma enquete, uma reportagem, um *reglement de comptes* que acaba por se demitir) demasiadamente inteligentes, partem no seu processo de conhecimento, para o multidimensional, fazendo quase um levantamento cibernético da personalidade de Charles Foster Kane (indo do mais íntimo ao mais público, do mais psicológico ao mais político), sem compreender que muitas vezes o mais secreto está no mais elementar, o mais verdadeiro no mais mecânico, e que a inteligência, essa frágil varinha de condão... Na constatação desta primária (pra não dizer infantil) verdade está aquela chave-básica tão arduamente procurada pelos amantes da por eles chamada sétima arte. Nesta humildade quase mística neste pudor quase ascético está o glamour de *Citizen Kane*, filme bidimensional, óbvio, unívoco. Aliás, o mesmo erro dos investigadores comete o Joseph K. Wellisiano, que argumenta, discute, ataca, interroga, polemiza, quando uma simples troca de palavras bastaria para por os pratos a limpo. Welles deve ser um homem muito infeliz: a mais inocente das dialéticas, a do coração, é nele tomada pela mais calculada das maquinações, pela mais construída das equações, pelo mais brilhante dos silogismos, pelo mais contundentes dos cinemas, pela mais revolucionária das trucagens. Orson Welles é um franciscano que é tomado por jesuíta. E talvez ele o seja ambos: O Cidadão Kane guarda esta perfeita harmonia, só encontrável na arte da renascença, da parte do artifício com a parte natural.

Corações Desesperados, de Jules Dassin

Jules Dassin transporta Marguerite Duras para o cinema. Dassin prova que se pode trabalhar com o Stream of Consciousness - entrecruzar diversos planos da consciência (o da percepção, o da memória, o da imaginação, o do sonho) - e, ainda assim, fazer um filme perfeitamente comunicável.

Dassin não é um inventor de linguagem cinematográfica como Orson Welles, Alain Resnais ou Jean-Luc Godard. Dassin seria, se quisermos empregar a terminologia de Ezra Pound, não um inventor, aquele que cria um novo processo de linguagem; mas um mestre, aquele que vulgariza (no bom sentido) as descobertas dos inventores, torna-as acessíveis a um maior número de consumidores.

Ebulição interna de formas e simplicidade externa, eis o segredo da fórmula de Dassin. E *Corações Desesperados* ainda traz uma utilização estrutural do colorido, lembrando o Preminger de *Bonjour Tristesse*, e uma Melina Mercori mais grega do que nunca. Raras vezes, o cinema soube apanhar a alma espanhola como neste mágico filme.

Mike Nichols

Diretor de um filme interessante: *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* adaptação da peça de Edward Albee. Neste filme, o cineasta estreante conseguiu acoplar de maneira líbil alguns recursos teatrais como uma linguagem cinematográfica. O **filme** conseguiu ser cinematográfico sem abdicar de sua estrutura teatral, isto é, dum tipo de comunicação sustentado quase que exclusivamente no jogo dos intérpretes. Mesmo assim, **Virgínia Woolf** continha alguns momentos de extropeção teatral.

Agora, com seu segundo filme *The Graduate* (A Primeira Noite de um Homem), Nichols já se mostrou bem mais desembaraçado do ranço de sua formação teatral. *The Graduate* já é cinema: *travellings* e *zoons* dinâmicos, um bom uso da cor, uma câmera descontraída etc.

Cinema médio, é lógico, isto é, aquele cinema americano, médio, de boa qualidade artística. De qualquer forma, o encenador da Broadway já está começando a aprender a fazer cinema. E *The Graduate*

é assistível ainda pela excelente trilha sonora de Simon & Garfunkel e pela razoável síntese realizada por Nichols entre cinema espetáculo e cinema-crítico. O filme consegue entreter o espectador ao mesmo

tempo que critica, suavemente, alguns aspectos do American Way of Life .

Os Reis do Lé, Lé, Lé

1) Os Reis do Lé, Lé, Lé está para o ritmo total do cinema, como a lei dos contrários está para a dialética: a integração & a desintegração, o eventual & o definitivo, o inerte & o dinâmico, o blocai & o fragmentário, o real & o teatral, o ocasional & o estrutural, o improvisado & o orquestrado, o gasoso & o sólido, o claro & o escuro, aquilo que morre & aquilo que vive, etc. A verdade em Os Reis do Lé, Lé, Lé é telegrafável, fotografável, inefável. A verdade em Os Reis do Lé, Lé, Lé é moto-audiívelvisível.

2) Assim é quem alguns amadores e apressados estão a perguntar sobre a importância de Richard Lester para se saber se é possível gostar de Os Reis do Lé, Lé, Lé , quando seria mais válido se perguntar da importância de Os Reis do Lé, Lé, Lé, para ver se é possível gostar-se de Richard Lester.

3) Esta é a contribuição básica de Os Reis do lé, lé, lé, além de seu furor telegráfico, formular um novo comportamento para a *juventude atual*, abrir um campo de irradiações, capaz de ensinar uma nova vivencialidade para a garotada, mais condizente com as possibilidades de *invenção que nos oferece em nossa época*.

A Noite Premingeriana

No início dos anos 60, empolgado com a propaganda que se fazia do filme, fui ao cinema assistir *Anatomia de um Crime*, de Otto Preminger. Os críticos franceses, com exceção de Godard (que detestou), diziam maravilhas do filme de Otto. Devo reconhecer que a primeira metade do filme confirmava o veredito nada favorável de Godard. Mas, de repente, na noite da cidade de interior, um carro avançava furiosamente ao som da música de Duke Ellington. E senti um estado, um satori, uma iluminação. Era aquilo então que o *Cahiers du Cinema* chamava de *mise-en-scène* premingeriana, uma certa sensação de vertigem visual, de deslumbramento perceptivo, de clarão búdico. Mas o que é que havia de tão especial no carro de Arthur O'Connell?

Aparentemente nada. Mas sutilmente tudo. Era como se Preminger tivesse feito a fenomenologia da percepção do automóvel correndo noite adentro. Devo confessar que, daquele dia em diante, passei a olhar os filmes de Preminger com mais atenção e cuidado. Logo em seguida, vi outra reprise premingeriana, *Exodus*. E em *Exodus* notei que a maneira de enquadrar de Preminger era realmente muito delicada e graciosa, conforme diziam os críticos do *Cahiers*. Depois com 'Bonjour Tristesse', outra reprise premingeriana, tudo ficou mais fácil.

Preminger era realmente o gênio da *mise-en-scène* premingeriana. Mas tudo começou realmente (pelo menos para

mim) com Anatomia de Um Crime (que havia ganhado uma só estrela no Conselho do Dez do Cahiers por Godard). À noite premingeriana de A Anatomia de Um Crime foi o meu grande saque cinematográfico.

NOTA: O próprio Godard gostou de “Bonjour Tristesse”; de “Exodus”.

CHAMPAGNE MOVIES INDISCRETA

(Indiscreet), de Stanley Donen

Num apartamento de Londres, confraternizam-se Gary e Ingrid Bergman. Profundidade metafísica à la Bergman, i incomunicação à la Antonioni? Pas de tout: apenas trivialidades sofisticadas, conversations à la française, nenhuma psicologia. Enfim: beleza pura.

A PANTERA COR-DE-ROSA

(The Pink Panther), de Blake Edwards

Muito mais que nosso, amigo Billy Wilder, Blake Edwards representa a culminação de um certo lubitsch touch, ou seja, a futilidade levada às últimas conseqüências. Impossível se detectar algum conteúdo na Pantera Cor-de- Rosa. A série é totalmente fresca , isto é, totalmente desprovida de profundidade (até que enfim, fil-nes sem profundidade).

TRAMA MACABRA

(The Family Plot), de Alfred Hitchcock

Filme vidro que se *desdobra em Transparência e Reflexos* num Caleidocópio de Cintilâncias, acontece que vilões (William Davane/Karen Blake), mais sofisticados e inteligentes do que os mocinhos (Bruce Dern / Barbara Harris), não contam com uma peça-chave do Jogo de Xadrez, a Rainha (Julia Rainbird), que, como sempre, está do lado dos plebeus.

HOTEL DE LUXO

(Hotel), de Richard Quine.

Num Hotel de Luxo, destinos se entrecruzam à la Max Ophuls, ou se preferirem, à la Jacques Démy (Duas Garotas Românticas). Mas não há a mínima tensão de um Dialética, ou a menor agitação de um processo: somente a leve embriaguez de um Jogo de Tênis.

AS LIGAÇÕES AMOROSAS

(Les Liaisons Dangereuses), de Roger Vadim

Roger Vailland serve como uma luva aos propósitos cínicos de Monsieur Vadim: provar, de uma vez por todas, que se você não brinca com a vida, ela acaba brincado com você. Mas, por outro lado, que se você brinca com a vida, pode se dar mal. Moralismo à la Sartre? Absolutamente; para Roger Plekaminiov Vadim, o Inverno são as Ostras.

ESTA GAROTA É UMA PARADA

(What's Up, Doc?), de Peter Bogdanovich.

Ryan O'Neil e Barbara Streisand na comédia-sofisti- cada mais Comédia-sofisticada desde que a Sophistica-ted- Comedy foi inventada pelo Sr. Ernesto Lubitsch, aprimorada pelo Sr. Billy Wilder e finalmente *levada ao cvho* pelo Sr. Blake Edwards.

AMOR DA TARDE

(Love in the Afternoon), de Billy Wiider

Enquanto os Violinos Vienenses entoam Fascinati-on, Audrey Hepburn e Gary Cooper tombam apaixonados numa Paris de puro Papel Crepon, sob a luz cinza (oh Françoise Sagan...) da Tristeza chamada Cinemascope.

ELIA KAZAN E A RIBALTA CHAPLINIANA

O cinema de Kazan é centrado no ator , ou seja, na expressão cinematográfica da interpretação ou da performance ou do desempenho .Não por acaso, Kazan lançou em Hollywood as bases da nova técnica de interpretação formulada pelo Actor's Studio.

Sendo um cinema de atores, o cinema de Kazan é um cinema de ribalta, de palco, de teatro, muito em afinidade — paradoxalmente ou não — com o de Chaplin e sua técnica de interpretação. Por isso os filmes de Kazan, individualistas por excelência, devem tudo não à técnica cinematográfica estruturalmente considerada, mas à aparição ou desaparecimento do ator em cena, e do nível de interpretação dos atores que aparecem na tela. O que seria, por exemplo, de *Sindicato de Ladrões* sem a luminiscência protossomática de Marlon Brando e EvaMarie Saint, ou *Vidas Amargas* sem a corporalidade difusa e perturbadora de James Dean e Julie Harris? Como cineasta do ator, Kazan deu full credit (crédito total) a seus atores para se esbaldarem dentro de seus filmes e não é por acaso que este "incentivo" à liberdade individual e expressiva tenha levado seus atores às melhores interpretações já envidadas pelo cinema americano e talvez mundial. Natalie Wood e Warren Beauty em *Clamor do Sexo* estão nada mais nada menos do que assustadores no seu existencialismo rústico e rudimentar. Ou então Kirk Douglas no arrepiante e verdadeiro *Movidos pelo Ódio* ou Lee Remick e Montgomery Cliff no tocante *Rio Violento*. E não se poderia esquecer da presença de Statis Glalelis no seu punjente *Terra' de um Sonho Distante*, E quando se vê a deslumbrante atuação de Robert De Niro no melancólico e f. scott- fitzgeraldiano *O Último Magnata*, não resta a menor dúvida: o filme só podia ser de Elia Kazan.

GLAUBER ROCHA - O CINEMA REVOLUCIONÁRIO

Nenhum cineasta brasileiro realizou nos anos 60 uma proposta tão bem acabada e definitiva de vanguarda internacional de exportação, quanto o brasileiro nascido na Bahia, Glauber Rocha.

Apesar de sentir os limites artísticos e industriais do cinema de seu país, Glauber foi capaz de transcender todas as limitações que lhe foram impostas pela então incipiente indústria cinematográfica do país, para realizar uma obra que é ao mesmo tempo homenagem e acusação do caos febril da cultura brasileira contemporânea e do moderno cinema brasileiro.

Neste sentido, a obra de Glauber Rocha estabelece pontos de contato fundamentais com a obra de Jean-Luc Godard ou mesmo com a de Luis Bunuel ou de Orson Welles, na afirmação de uma vontade de autocrítica poucas vezes manifestada no cinema com tamanha convicção e exuberância.

Deus e o Diabo na Terra do Sol é praticamente o primeiro grande filme-de-arte realizado pelo cinema brasileiro de todos os tempos e plataforma ou plano-piloto de toda uma vanguarda cinematográfica brasileira.

Com *Terra em Transe*, Glauber realizou o sonho impossível de um cinema tropical, barroco, multiforme, caótico e irredutível à formas lineares ou convencionais de linguagem e arte.

Quem viu *Terra em Transe* nos anos 60, teve um impacto estético e cultural dos mais avassaladores e cabais, pois o cineasta fazia a síntese sempre sonhada — entre Eisenstein e Renoir, entre Bergman e Fellini, entre Godard e Resnais, entre Lang e Hitchcock, entre Chaplin e Welles, entre Griffith e Murnau.

Os filmes posteriores do cineasta, apesar de não trazerem a mesma novidade estética e revolucionária dos anteriores,

ainda assim são filmes que estão anos na frente de todo cinema brasileiro contemporâneo, informando uma nova arte e um novo cinema para o Brasil.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro e Cabeças Cortadas são finalmente a prova definitiva de um talento de cineasta e de uma coerência artística das mais elogiáveis, apesar de não oferecerem o mesmo grau de delírio e o mesmo ápice de feerie visual dos filmes básicos do cineasta, *Deus e o Diabo* e *Terra em transe*, as duas obras-primas do cinema revolucionário brasileiro & mundial.

ORSON WELLES - O CINEMA GENIAL

Orson Welles cometeu a heresia das heresias ou o atrevimento dos atrevimentos, a proposta tão insolente quanto insustentável de um cinema-de-arte americano, feito dentro da indústria e ao mesmo tempo contra ela.

Se bem que na década de 30 cineastas como Sternberg e Stroheim já tivessem feito filmes que iam em frontal desacordo ou conflito com a indústria de cinema americano, nenhum cineasta havia formulado uma revolução tão grande quanto a que propôs o seu *Cidadão Kane*.

Kane pertence ao cinemamericano como um divisor de águas, a ponto de se poder falar de antes de Kane e depois de Kane, dois momentos historicamente distintos e inconfundíveis do cinema americano.

A prova disto é que o próprio cineasta não conseguiu superar o seu recorde inicial, apesar de ter realizado filmes tão sugestivos a complexos quanto *Soberba*, *A Dama de Xangai* e *A Marca da Maldade*.

Só mesmo no início dos 60, ao realizar uma alucinante e alucinatória versão da obra de Franz Kafka, *O Processo*, Welles conseguiu se recuperar do estigma ou da força quase sinistra do seu *Kane* inicial.

Porque na verdade, mais do que uma obra-prima, *Cidadão Kane* representou quase que uma maldição na carreira do cineasta americano, que nunca mais conseguiu estabelecer o mesmo nível de realização artística proposto no seu filme de estreia.

Com *O Processo*, Welles, que é um inventor de primeira, deu o salto-qualitativo (quantitativo?) necessário que lhe permitiu no final dos anos 70 realizar outro marco-definitivo da vanguarda fílmica, *Verdades e Mentiras*, talvez a maior auto- crítica já realizada por um cineasta de seu próprio cinema e formulação, última do processo engendrado por Fellini em *8 e 1/2*, Godard em *Duas ou Três Coisas* ou por Truffaut em *A Noite Americana*, ou seja, a maior prova de que o cinema já está começando a atingir a sua idade da razão ou maioridade, a ponto de se dar ao luxo de fazer a sua própria confissão existencial ou ontológica, coisa que seria praticamente impensável (imperdoável) anos atrás.

Mas ao contrário de Fellini, Godard e Truffaut, a auto- confissão (irônica e bombástica com-me il faut em se tratando do Meu Nome é Orson Welles do cinema) antes de dar um ponto final na megalomania conhecida do cineasta terrible , ainda trouxe maior margem de manifestação do seu narcisismo, gocentrismo, genialidade e excentricidade.

A CRÍTICA DE CINEMA

A crítica de cinema é uma atividade intelectual peculiar. Peculiar porque inaugurada pelo aparecimento de um dos fenômenos mais ricos e complexos do nosso tempo — o cinema. Fundamento este que transcendeu logo uma proposta puramente estética, para apreender dimensões e características inegavelmente culturais.

O cinema já é cultura porque:

1 — a arte já incluiu no seu bojo o propósito de ser maior que a arte;

2 — o cinema é um objeto (sócio-utilizável) a mais na totalidade de manifestações da cultura. Propulsado pelo advento da II Revolução Industrial, o cinema já sofreu, na sua gênese, todas as indagações, transmutações e repercussões lançadas pelo aparecimento da máquina. E por isto, mais do que qualquer outra, é uma manifestação cultural peculiar. Além de que a crítica de cinema é uma atividade intelectual específica. Chamamos de específica toda atividade que é distinta, que possui atributos, funções e elementos de estruturação próprios, e, portanto, não se confunde com outras atividades. Chamamos a crítica de cinema de autônoma todo objeto possuidor de uma unidade interior de elementos estruturais específicos, capazes de impô-lo como uma “coisa”, uma totalidade individualizada.

HITCH ZEN BUDISTA

Alfred Hitchcock está entre os cinco maiores cineastas do cinema: David W. Griffith (Nascimento de uma Nação/Intolerância), Sergei Eisenstein (O Encouraçado Potemkin/A greve/Outubro, Alexandre Newsky, Ivan, o Terrível), Alain Resnais (Hiroshima, Meu Amor/O Ano Passado em Marienbad/Muriel/A Guerra Acabou), Jean-Luc Godard (Acossado / Os Carabineiros/Pierrot le Fou/2 ou 3 Coisas que sei Dela).

Inglês, católico, educado por Jesuítas no Colégio Santo Inácio, formado pela Royal Academy of Dramatic Art, Hitchcock criou uma forma nova de cinema, um novo gênero cinematográfico, de nova “forma”, de estrutura fílmica inédita. O thriller já é ele mesmo um gênero que instiga a febre inventiva de um cineasta, pois se trata de formas dinâmicas que solicitam um tratamento visual-sonoro altamente criativo. Neste setor, Hitchcock é possivelmente o melhor cineasta do mundo, aquele que mais sabe tirar impacto, beleza, espanto,

choque, surpresas, inquietação, estesia, delírio (enfim informação estética) das imagens e dos sons: certas sequências hitchcockianas podem ser chamadas de satoris (iluminações zen-budistas) tal a vertigem que provocam no espectador.

O avião perseguindo Gary Grant na planície (Intriga Internacional). O beijo de Kim Novak e James Stewart (Vertigo/ Um Corpo que Cai). Tippy Hedren dentro de uma cabine telefônica sendo atacado por pássaros ferozes (Os Pássaros). O beijo de Grace Kelly e Cary Grant tendo ao fundo fogos de artifícios (Ladrão de Casaca). O grito de Doris Day no concerto de música (O Homem que Sabia Demais). James Stewart jogando flashes vermelhos no assassino (Janela Indiscreta). O tiro que James Stewart dá na cidade (Festim Diabólico); Grace Kelly matando o assassino com a tesoura (Disque M. para Matar). Barbara Harris e Bruce Dern caindo do carro (Trama Macabra). Cary Grant levando um copo de leite (envenenado?) para Joan Fontaine (Suspeita). Marnie atirando no cavalo Fório (Marnie). E mais, muito mais.

BUNNY LAKE, de OTTO PREMINGER

Bunny Lake Desapareceu é o nome do filme de Otto Preminger. Em compensação, Preminger reapareceu. Sem se colocar entre as maiores criações premingerianas onde Exodos , Anatomia de um Crime , Bonjour Tristesse .

Tempestade sobre Washington e Carmen Jones brilham como estrelas de primeira grandeza Bunny Lake trouxe alguma das qualidades habituais do autor: inteligência crítica, densidade de atmosfera, sobriedade e precisão na execução, onde é elidida qualquer possibilidade de formalismo, senso do pathos e do realismo fantástico, notável direção de atores (fazendo render extraordinariamente artistas de recursos a priori limitados como Carol Linley e Keir Dullea) e deixando mais uma vez clara sua preferência pelas atrizes jovens (cf.

Jean Seberg de *Bonjour Tristesse* e Jill Hayworth de *Exodus*) e arrancando a primeira atuação “apenas coadjuvante” de Lawrence Oliver. Travelings descontraídos, rápidos e nervosos num aprimoramento do senso premingeriano do movimento o psicológico filmado em planos gerais, o sentimental filmado em planos distanciados. Mas por detrás de uma objetividade, de uma segura ou de uma frieza clínica que se pode chamar de distanciamento psicanalítico, se esconde um lirismo crispado pudico, um lirismo sécreto que não se deixa apanhar na primeira olhada, isto porque a mise-en-scène de Preminger esconde este segredo que é saber harmonizar, num mesmo olhar, carinho e distância crítica.

FRANZ WEYERGANZ E A FOTO-CRÍTICA

Franz Weyerganz foi, na década de 60, um dos melhores críticos do *Cahiers du Cinema* . Para se ter uma ideia da excelência de Weyerganz basta se lembrar os seus melhores filmes americanos do sonoro publicados no número especial do *Cinema Americano* em 1963/1964: *A Condessa Descalça* (Mankiewicz), *Amargo Triunfo* (Ray), *Bom Dia Tristeza* (Preminger), *Hatari!* (Hawks), *A Delícia de Um Dilema* (McCarey), *Rancho Notorius* (Lang), *Cantando na Chuva* (Kelly-Donen), *A Marca da Maldade* (Welles), *Um Corpo Que Cai* (Hitchcock). Mas weyerganz é também autor de um livro de cinema (*Tu e o Cinema*).

Este livro oferece a seguinte originalidade: Weyerganz apresenta fotos de filmes com um pequeno poema crítico sobre cada filme. Por exemplo: *O Ano Passado em Mariembad* de Resnais é a sabedoria dos séculos os acompanha , *Julets et Jim* de Truffaut é terna e cruel, cruel e terna ; *Uma Mulher é Uma Mulher* de Godard é personagens de Paul Klee numa casa de Miro ; *A Noite* de Antonioni é

Amor no Degrau Zero; Rocco e Seus Irmãos de Visconti e transposição dos trágicos Gregos, *O Acossado* de Godard é a vida captada no estado nascente . Sem dúvida, um livro instigante, dum crítico sagaz.

O "ELAN" ESTRUTURAL DE MINNELLI

Em Vicente Minnelli, o caráter rigorosamente irrealista de mise-en-scène, configurado através de uma configuração cromática, exagerada, estilizada, feérica das cores aliada a um tratamento estrutural do décor (ou seja, cenário/pano de fundo), no qual os personagens se relacionam conflitualmente por meio de travellings-dínamos num sentido de totalidade, faz com que o contato do espectador coma obra transcenda a dimensão reconfortante da verosimilhança trivial, pare recobrar através dessa ascensão a um universo mágico semelhante a uma miragem, um jogo de espelhos, um jardim de estátuas ou a uma ópera, o espanto, a surpresa, a interjeição frente aos acontecimentos diários.

A condensação mágico-formal de élans, de microvibrações, de detalhes, de fluorescências, de micromacrorealidades: uma arte que debate oníricamente problemas concretos, e na qual o autor tanto mais se realiza quanto mais o espectador for um personagem seu.

Se é tomado ante um filme de Minnelli do mesmo fascínio ou distúrbio com que se assiste certas paisagens pela primeira vez. Obra, portanto, como de qualquer outro grande cineasta, Hitchcock, Visconti ou Lang, cujo propósito é nos fazer olhar de uma maneira inteiramente nova e inesperada, gestos e gentes, essa metamorfose perplexante e fatal que transforma uma menina-moça em mulher (*Gigi*), um dandy num engajado político (*Os 4 cavaleiros do Apocalypse*), um semideus preso a um passado mítico num homem que libera-se (*A cidade dos Desiludidos*).

Os personagens, em se embaterem e se entrechocarem no mundo em uma aventura paroxística, num combate desmedido, acabam por descobrir a chave secreta do décor, nele integrando-se. A obra: uma verdadeira educação existencial.

FARENHEIT 451

Cinematograficamente, *Fahrenheit 451* representa um salto qualitativo na carreira de François Truffaut. Ao contrário do amadorismo da improvisação e do desleixamento que eram a marca registrada do cineasta, temos aqui um Truffaut preocupado em controlar o material cinematográfico a partir duma perspectiva de planejamento industrial. Resultado: a obra mais bem acabada da filmografia de Truffaut.

Isto, sob muitos aspectos, já representa um progresso: não mais a inspiração e diletantismo mas um sólido trabalho de equipe, não mais décors naturais mas os estúdios de Pinewood, não mais improvisações amadorísticas mas planejamento, construção, rigor.

Em vez dos travellings soltos de *Les Quatrecentes Coups* e *Jules et Jim*, temos agora uma montagem nervosa e vigorosa. Não mais uma construção ao sabor do acaso, uma progressão em ziguezague, mas sim uma idéia central que comanda de maneira lógica e rigorosa o movimento. Mas é de se perguntar até que ponto aquela displiscência e aquele desleixamento não eram justamente o segredo do cinema de Truffaut. E é também de se perguntar até que ponto *Fahrenheit* é um filme da *nouvelle-vague*.

De qualquer forma, Truffaut demonstra uma grande sabedoria administrativa no manejar imagens & sons: o filme é dum raro *appel*, até contraditório traditório dentro do contexto da obra, pois o cineasta acaba tornando atraente e fascinante a sociedade de consumidores que ele pretende denunciar (a

música do genial Bernard Hermann, músico oficial de Hitcock, ainda veio reforçar o charme hitchcockiano do filme). Ideologicamente é que o filme deixa a desejar. O que não é de espantar, em se tratando de Truffaut, o rei dos ingênuos.

Na verdade, o pensamento nunca foi o forte deste cineasta: Truffaut está longe de pertencer ao clube fechados dos cineastas-pensadores como Eisenstein e Resnais. O forte de Truffaut é a ternura: Jules et Jim é a ternura feito celulóide. Truffaut pertence à linhagem dos cineastas poetas.

“La fleur, la tendre fleur de ta serenité ne fleur’it pa longtemp’s” (Höelderlin)

OITO E MEIO

A contribuição básica de *Oito e Meio* é colocar num mesmo plano de “realismo” diversos degraus da realidade: o passado (a infância de Guido), o presente (os preparativos para a feitura do filme de Guido), o futuro (a hecatombe nuclear e a viagem interplanetário do filme de Guido), e conseguir através *dâ* agenciamento de elementos à primeira vista heterogêneos e inconciliáveis (o mito, o cartoon, o documento-social, o vaudevillesco, o sonho, a sci-ence-fíction), organizar a partir deles a pujança de um processo, isto é, de uma engrenagem que atrai e interplasma todos esses polos, devolvendo-os num desvairo de movimentos incessantes, uns modificando a fisionomia dos outros.

Elilimina-se aqui toda a possibilidade de um tempo-espaço anedótico; os dados da memória são estimulados pelos dados do presente e esses, se interferindo aos da consciência, redimencionsam os da memória. Exemplo disto é a visão censurada pela superestrutura da sociedade que Guido tem de Saraghina, ou então o seu desejo de teatralizar de bruxa sua amante, para melhor aproximá-la da imagem que ele ou clericos do Seminário Ihes informaram do Saraghina.

Só assim é que Guido consegue uma aproximação sexual total com a amante, e o que é *Oito e Meio* senão o surrealismo do folclore? Frente a *Oito e Meio* perde a razão de ser se argumentar se o cinema é realista ou irrealista. O realismo no que concerne ao específico do cinema, como bem mostra o filme, é questão de plano da montagem - jogar duas imagens (Guido no banheiro e a entrada na fonte) subliadas pela mesma estrutura musical atribui a essas imagens uma relação e uma dimensão que, do contrário, não possuiriam.

Pouco importa se anedoticamente, quer dizer através de uma redução dedutiva do cenário (ou roteiro), nós possamos estabelecer até onde vão os limites do sonho e onde começam os da realidade dita diurna. O que importa é que, como filmicamente o autor os arquitetou, torna-se praticamente impossível delimitar lógico-formalmente onde começa um e termina o outro. É de se ver com que desenvoltura o autor passa do geográfico ao superageológico (ou cósmico) e vive-versa. Contudo o termo passa (verbo) apresenta-se frente ao filme inadequado: há uma intersecção total do geográfico-cósmico na eclosão de uma terceira dimensão de realidade. Há dentro do filme um movimento de autonegação do próprio filme, isto é, um antifilme que se reabastece formando novas cadeias de filme.

Quando em certo momento, Glória - um dos principais personagens do filme - se refere a um tratado sobre A Solitude do Homem Moderno no Teatro Contemporâneo e cruza as pernas numa postura teatral, não está se dando apenas uma sátira ao personagem que possivelmente (ou não) pesquisa o teatro do absurdo (Ionesco, Becket, Camus) para estar em dia com as coqueluches da Dolce Vita. Mas está se enunciando também aí uma das chaves para a compreensão do filme: personagem em busca de um autor, intérpretes em busca de um personagem que lhes dê razão de existir. Todos os personagens do filme são *Clowns*, frágeis figurinhas de desenho animado, de circo ou de Music-Hall, (de certa forma, Fellini se aproxima de Proust no que diz respeito

à semelhança que ele estabelece entre o comportamento dos animais e vegetais e o humano).

STANLEY DONEN O RETOMO A INFÂNCIA DO CINEMA

O cinema de Stanley Donen brinca com o espetáculo e com a indústria de Hollywood, como uma criança brinca com cubos de plástico para formar palavras. O cineasta pratica-mente realizou todas as travessuras e molequices possíveis e permissíveis pelo cinema comercial americano: fazer um musical-turista em plena Nova York. (Um Dia em Nova York), um hino ao início do cinema sonoro (Cantando na Chuva), um faroeste-musicalizado ou um musical-faroestado (Sete Noivas para Sete Irmãos), uma brincadeira com o mundo da moda e da fotografia, antes de Blow Up, de Antonioni ter dado a palavra final sobre o assunto (Cinderela em Paris), homenagens singelas” ao suspense hitchcockiano (se é que isto é possível) em Charade e Arabesque, e ternas crônicas da burguesia européia (se é que alguma vez, a burguesia européia foi eterna), em Do Outro Lado do Pecado, Ainda mais uma vez com emoção ou Um caminho para dois. E, finalmente, a sátira ligeira da excêntridade e da misoginia inglesa em Os Delicados e O Diabo é meu Sócio.

Donem sempre parece ter comprado a ideia de que pode “tirar leite das pedras ou de que pode tocar nas estrelas com a ponta dos dedos e os seus filmes, tão bons quanto discutíveis, são o resultado prático/poético deste improvável part-pris utópico ou deste mal-entendido.

Finalmente, o cineasta realizou uma versão de O Pequeno Príncipe como se estivesse fazendo um musical do Metro, fez uma comédia-champagne baseada no contrabando de whisky (Lucky Lady), uma ficção científica que mais parece uma

viagem à Disney lândia (Saturno Três) e uam comédia saudosística (Sessão Dupla).

Se a utopia e a ingenuidade parecem ser a tônica constante da obra do cineasta, é provável (mas não de todo) que a culminação de Donen seja Dançando nas Nuvens ou então em O Presente de Grego , comédias tão difíceis de se gostar quanto um disco dos Beatles ou uma edição especial do Pato Donald .

ARTHUR PENN O CINEMA DO FUTURO

Ao lado do cinema de Preminger, o cinema de Arthur Penn representa o melhor trabalho realizado por um cineasta americano contemporâneo para fazer um cinema novo, artisticamente relevante e consequente, sem se libertar a priori do esquema industrial de Hollywood, como fez Welles em alguns momentos.

Juntamente com Preminger, Penn teve a coragem de renovar todo um quadro artístico e industrial de Hollwood, sem com isto se incompatibilizar radicalmente com o sistema ou com a indústria de Hollywood, numa genial demonstração de estratégia e aplicação funcional dos recursos da vanguarda dentro do cinema comercial ou de consumo realizado pelo cinema industrial de Hollywood.

A sabedoria de Preminger e Penn foi a de conciliar dois cinemas americanos e dois projetos artísticos contraditórios (e/ou complementares) que estão no bojo de todo a cultura e arte americana: o espetáculo & a arte.

Com Um de Nós Morrerá , Penn fez a síntese jamais tentada antes entre Ford e Kazan, ou seja, entre o western dito clássico , e o cinema americano dito urbano , em O Milagre de Ana Sullivan , Penn realizou a simbiose de Griffith e Welles, ou seja, de um certo classicismo com uma absoluta modernidade ; Em A Caçada Humana , Penn conseguiu

fazer um misto-quente de Stroheim e Hitchcock e finalmente em Mickey One uma osmose insólita de Lang & Chaplin.

A partir de Sternbergiano Bonnie & Clyde , panorama global de neurose urbana americana, Penn lançou as bases para o moderno cinema americano de Coppola (O Poderoso Chefão) e Scorsese (Taxi Driver).

Deixem-nos Viver e O Pequeno Grande Homem estabeleciam os limites das chances de contato entre Hollywood e o underground como nunca antes o cinema americano havia tentado ou desejado.

Finalmente Um Lance no Escuro , Duelo de Gigantes e Os 4 Amigos realizaram o projeto improvável de um cinema welliesiano feito pela máquina hollywoodiana de fazer superespetáculo, resultando daí numcinem tão discutível quando incontrollável pelos métodos tradicionais de aferição e/ou valorização.

OS FILMES E OS PLANETAS

OS FILMES DO SOL — *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*), de Blake Edwards. O sol é aqui sinónimo de gitler, de sofisticação, de refinamento, pois este é o filme mais lubitschiano da praça, compadre. *Inside Dayse Clover* de Robert Mulligan. Pela primeira vez na tela vemos a terna Natalie Wood irada, o que não deixa de ser um dos lados do Sol, pois a Ira é diamante raro. **O Homem Que Sabia Demais** (*the Man Who, too much*), de Alfred Hitchcock. Uma viagem aos Marrocos, um fim de semana agitado em London, uma noite arrepiante no Albert Hall (com Bernar Hermann). Medo ao cubo = Sol.

OS FILMES DA LUA — *LM*, de Charles Walters. Não, este não é o amargo Lilith de Rossen. E sim o sweet Lili de Chuck Walters. E é por isto que a vida vale a pena ser vivida. ***Johnny Guitar***, de Nicholas Ray. Que é o cinema? Um western feminista de Nicholas Ray. Mas que western, heim? E é por isto que Joan Crawford merecia ter ganho a Pepsi. Estamos conversados. ***Assim Caminha a Humanidade (Giant)***, de George Stevens. A América são estes James Dean que são pura spleen, puro álcool, puro suor, enfim.

OS FILMES DE MARTE — *Ruby Gentry*, de King Vidor. Vermelho sempre foi a Cor de Marte. O Amor de Rubby. O Amor de Jenifer. *Dosdeskaden*, de Akira Kurosawa. Temos aqui o filme 100% zen, com gosto do chá macrobiótico, naturalmente. *Hiroshima, Meu Amor* (*Hiroshima mon Amour*), de Alain Resnais. O Mundo Implode e explode numa eterna Guerra que é Amor Incandescente. Uma Guerra Marciana que transforma nossos poros em poeira cósmica.

OS FILMES DE VÊNUS — Os Guardas-Chuvas *do Amor* (*les Parapluies de Cherbourg*), de Jacques Demy. Um bom-bom chamado Catherine Deneuve no filme mais açúcar Candy da História do cinema. *Lola Montes*, de Max Ophuls. Lola é a mulher mais linda do mundo, diz o Meneur du jeu, enquanto a câmara rodopia incessantemente a Bela Martine Carol num

Eterno Travellings Circular. *Viver a Vida* {*Vivre as vie*}, de JeanLuc Godard. Nana (Ana Karina) pede um maço de cigarro a um amigo. Ele lhe dá. fica feliz. E dança. Sublime musical porque sem coreografia.

OS FILMES DE MERCÚRIO — *Hatari*, de Howard Hawks. Eis um filme infância, onde a África é uma Disneylândia para se viver uma grande aventura. Hawks, campeão mercúrio, levou o trofeu. *Peter Pan*, Wal Disney. Peter Pan e Wendy vivem uma eterna adolescência cujo o nome é arco-íris que não tem começo nem fim. Para gáudio de meu amigo Estevão Von Harbach. Robin Hood de Michael Curtiz. Herói aventureiro Robin de Hollywood é o príncipe de Sherwood, a procura da amada Marian.

OS FILMES DE PLUTÃO — *Clamor do Sexo* (*Splendor in the Grass*), de Elia Kazan. Os adolescentes sentem pela primeira vez a febre do sexo. A maçã no escuro como diria a lúcida Clerice Lispecto: a partir daí todos os tormentos possíveis, toda dor possível num filme exemplar. *Ninotchka*, de Ernest Lubistch. A camponesa e rural Ninotchka conhece um dia especial de Paris. Para o bem e para o mal, a pobre Ninotchka nunca mais será a mesma. *Rio Violento* (*Wild River*), de Elia Kazan. A revolução industrial traz Tanatos. Desta luta entre o velho e novo, Kazan fez seu filme. A árvore de Jô Van Fleet resistirá?

OS FILMES DE NETUNO — *Uma Mulher é uma Mulher* (*Une Femme est une Femme*), de Jean-Luc Godard. Uma mulher é uma mulher. Um filme é um filme. Uma mulher não é uma mulher. Um filme não é um filme. *Arabesque*, de Stanley Donen. Dentro da sigla existe outra sigla. Dentro do signo existe outro signo. Dentro do selo existe outro selo. Dentro do ideograma existe outro ideograma. Dentro do cinema existe outro cinema. *Vidas Amargas* (*East of Éden*), de Elia Kazan. Do outro lado do Éden, existe o mundo, onde o homem vive sua vida banal, mas nem por isto menos trágica e bela.

OS FILMES DE JÚPITER — *Cantando na Chuva* (*Singin in the Rain*), de Stanley Donen.-<Gene Kelly. O transbordante otimismo maravilhoso de Júpiter nunca esteve tão bem retratado na tela. Um Lucky Lady filme se quiserem. ***Tempestade Sobre Washington* (*Advice and Consent*),** de Otto Preminger. Um certo cinismo doce é aqui destilado pelo mestre Preminger, rei da mise-en-scène segundo o sagaz Jean-Luis Comolli. ***A Pantera Cor de Rosa* (*The Pink Panther*),** de Blake Edwards. O Rosa é vermelho de Marte mais o branco-pureza de Jupiter, no filme mais róseo da história do cinema.

OS FILMES DE SATURNO — *Encruzilhado dos Destinos* (*Bowani Junction*), de George Cukor. Ava Gardner aqui é Deusa Hindu de uma Índia magnífica e em caos. Um filme com gosto quente de Saturno. ***O Ano Passado em Mariembad* (*UAnnée Dernière à Mariembad*),** de Alain Resnais. Dentro da Teia-de-Aranha, existe uma outra Teia-de -aranha, dentro do sufoco existe outro sufoco, dentro do beco-sem-saída existe outro beco-sem-saída. ***Nosferatu, o Vampiro*,** de Fredrich Murnau. Sinistro Nosferatu, criatura das Sombras e da Noite, no filme mais horripilante da Europa.

OS FILMES DE URANO — *Eva*, de Joseph Losey. Jeanne Moreau e Eva, Phoenix Triunfante, onde Losey, o barroco, dá o seu recado com extrema inteligência e sensibilidade. ***Cidadão Kane*,** de Orson Welles. Charles Foster Kane é cidadão, magnata, jornalista, neste que é o grande petardo do cinema americano. ***Tempos Modernos* (*ModemTimes*),** de Charles Chaplin. A revolução industrial acabou se transformando em piada industrial onde Carlitos pinta e borda como nunca.

FILMES BRASILEIROS EXPERIMENTAIS

1. ***A Mulher de Todos***, de Rogério Sganzerla. O autor do anárquico *O Bandido da Luz Vermelha*, realizou aqui o primeiro filme feminista da história do cinema nacional. Helena Inês pinta e borda o tempo todo. Uma espécie de Messalina dos tempos atuais.
2. ***Macunaíma***, de Joaquim Pedro de Andrade. O cinema tropicalista teve a sua inauguração neste filme-manifesto, uma *hommage* ao espírito da Semana de 22, quando tudo era possível na arte e na vida.
3. ***Meteorango Kid***, de André Luiz de Oliveira. Um filme totalmente maluco, debochado, irreverente, uma espécie de tropicália Radical.
4. ***Brasil Ano 2000***, de Valter Lima Jr. O primeiro musical do cinema brasileiro totalmente experimental da primeira à última sequência, num carrossel de joie de vivre, alegria de viver intensamente.
5. ***Eros***, de Valter Hugo Khoury. Um desfile de mulheres bonitas e sensuais, uma parada de erotismo e amoralismo, outro trunfo do altamente civilizado Valter PI. Khoury.
6. ***Memórias de Helena***, de David Neves. Do amor platônico ao amor lésbico. Duas garotas vivem intensamente o tema da afinidade eletiva de Goethe. Um filme que é uma verdadeira homenagem à mulher brasileira.
7. ***Copacabana me engana***, de António Carlos Fontoura. Crônica carioca dó amor-livre e da promiscuidade

elegantes. Fontoura mostrou como ninguém uma certa fauna liberada e liberal.

FILMES BRASILEIROS EXCÊNTRICOS

1. ***As Quatro Chaves Mágicas***, de Alberto Salva. Fábula sobre a criação do mundo. É um estudo sobre os quatro elementos (fogo, terra, ar e água). Um dos filmes mais inteligentes do cinema brasileiro.
2. ***São Paulo S.A.***, de Luís Sérgio Person. Crônica da nova civilização industrial demonstrada por Person, um dos mais talentosos cineastas brasileiros. Uma verdadeira aula de cinema.
3. ***Amor Estranho Amor***, de Valter Hugo Khoury. Focalizado a vida de um grande bordel, o filme é também um grande ensaio psicológico e sociológico.
4. ***Dias Melhores Virão***, de Caca Diegues. Um estudo de meta-linguagem feito por um cineasta altamente competente, para muitos o mais maduro cineasta brasileiro.
5. A ***Ópera do Malandro***, de Ruy Guerra. Baseado num texto do compositor Chico Buarque de Holanda, foi transformado por Guerra num dos mais gostosos filmes brasileiros modernos.
6. ***O Boto***, de Walter Lima Jr. Um filme explorando o rico folclore brasileiro, é também um dos mais belos ensaios cinematográficos do cinema brasileiro contemporâneo.

7. ***As Deusas, de*** Valter Hugo Khoury. Um estudo hebehaviorista do comportamento feminino. É um filme estranho e ambíguo. Um dos mais curiosos ensaios de cinema jamais feitos.
8. ***Quilombo,*** de Caca Diegues. Saga da negritude brasileira, mostra em Diegues um cineasta altamente preocupado com o problema social brasileiro.
9. ***Eu Te Amo,*** de Arnaldo Jabor. Ensaio de cinema experimental, é também um dos inventivos filmes modernos, na sua busca de originalidade essencial.

INVENTOR, MESTRE, DILUIDOR

O cinema é um produto da sociedade de consumo. O cinema vende bem. Alguns cineastas revolucionários tentaram fazer dele uma arte revolucionária. Godard na França, Glauber Rocha no Brasil, Pasolini e Antonioni na Itália, Bergman na Suécia. E ainda Resnais, Kubrick, Arthur Penn, Bunueí. Estes cineastas conseguiram fazer do cinema algo mais do que mero produto industrial.

Um espelho e uma denúncia da sociedade moderna. Mas a sociedade de consumo tem suas armadilhas; acaba fazendo moda (produto chique) daquilo que é vanguarda. E Godard, crítico da sociedade consumo, acaba ficando ao nível objetivo mais um produto da sociedade que ele pretende combater.

Neste sentido, os americanos vão bem mais longe que os europeus. Fazemos comércio, dizem eles. Mas dentro deste comércio, infiltram uma visão crítica do mundo. Preminger, Hitchcock, Minnelli, Brooks e toda aquela gente boa. Estes cineastas, mais conscientes da problemática informacional do que os cineastas de arte, conseguem uma saída dialética para o cinema. Cinema de consumo como um *feedback* crítico. Mas os chamados mestres decepcionam.

VIAGEM AO CENTRO DA TELA

- 1 - O Lustre gigante de O Ano Passado em Marembad (Resnais).
- 2 - Os Corpos entrelaçados em Hiroshima Mon Amour (Resnaus).
- 3 - O Poema de Mário Faustine em Terra em Transe (Glauber Rocha).
- 4 - Jean Seberg dançando com o pai David Niven em Bonjour Tristesse (Preminger).
- 5 - A Câmera em torno de Norma Benguel (nua) em Os Cafagestes (Guerra).
- 6 - Bib Anderson e Liv Ullmann ficando com a mesma cara em Persona (Bergman).
- 7 - O jogo de Marcello Mastroianni e Mónica Vitti em A Noite (Antonioni).
- 8 - A sequência de Baile em O Leopardo (Visconti).
- 9 - A morte de Nádia em Rocco e seus irmãos (Visconti).
- 10 - As caçadas aos rinocerontes em Hatari (Hawks).
- 11 - O desfile de Belle Epoque em Ladrão de Casaca (Hitch).
- 12 - A dança de Anita Ekberg em La Dolce Vita (Fellini).
- 13 - O beijo de Grace Kelly em Jimi Stewart em Janela indiscreta (Hitch).

- 14 - As bicicletas voando no céu em E.T. (Spielberg).
- 15 - A ciranda com todos os personagens em Oito e ½ (Fellini).
- 16 - O abraço de Cláudia Cardinale com Jean Soral em Vegas Estreladas de Ursa (Visconti).
- 17 - Karina imitando o musical americano no torrencial Uma mulher é uma mulher (Godard).
- 18 - A sequência de aviões em Intriga Internacional (Hitch).
- 19 - As astronaves em Guerra nas Estrelas (Lucas).
- 20 - Woody dizendo suas preferências em Manhattan (Allan).
- 21 - Tippy Hedren cavalcando Fêrio em Marnie (A. Hitchcock).
- 22 - A bela Veruska sendo fotografada quase nua em Blow-up (Antonioni).
- 23 – Jean Seberg e Jean Paul Belmonde em Acessado (Godard).
- 24 - A adorável Juli Cristie com Oscar Werner no Ônibus espacial em Fahrenheit 451 (Truffaut).
- 25 - A Tomada de Cidade das Luzes e cores em Viva Las Vegas (Sidney).

ANATOMIA DE UM CRIME

Abril /2012

De todas as obras-primas de Preminger, “Anatomia de um Crime” é o filme mais perto da tal “misancena premingariana”. Isto é, aquela maneira sofisticada, lubitschiana de filmar.

Preminger é o novo Ernest Lubitsch do cinema americano. Seus takes, seus enquadres, seus angulacionamentos são preciosos, instigantes, hexagonais. Ninguém mais do que Preminger faz um cinema revolucionário, visualmente falando. Preminger é o que Jose L. Bruneel chama de “cinema motovisual”, isto é um certo clã, Preminger é o cineasta precursor de “cinema contemporâneo”.

Ao lado de Hitchcock, Preminger faz um cinema que poder-se-ia chamar de “abstrato”: sutil, refinado, misterioso, peculiar. E, portanto, mãos à obra: assistir o quanto antes: “Exodus, Bonjour Tristesse, Bunny Lake desapareceu, Tempestade, Washington, Carmen Jones e sobretudo, Anatomia de um Crime”.

NOTA 1: Preminger nasceu em 5 de dezembro e, portanto, é um sagitariano.

NOTA 2: Existem ainda outros filmes de Preminger nas locadoras: “O Cardeal”, “O rio das almas perdidas”, “O homem do braço de ouro”.

NOTA 3: O efeito da “misancene premingeriana” é o de deslocamento transversal da câmera provocando um “frisson” efeito visual no espectador.

NOTA 4: Como observou o genial Lean Louis Cammelli ?” Cahiers du cinema”: “Misancene, termo que só tem significado total em Preminger”. (Número especial do cinema americano, 150/151).

OS MELHORES FILMES DE HITCH

Abril/2012

1. VERTIGO, 1957/1958

Thriller-romântico, um policial psicanalítico, um filme de suspense psicológico.

2. JANELA INDISCRETA, 1954

Um estudo de voyeurismo, um filme de metalinguagem, um estudo da classe média americana.

3. INTRIGA INTERNACIONAL, 1959

Um filme de humor kafkiano, hiper-realista, um filme mítico que magnetizou toda uma geração.

4. OS PÁSSAROS, 1963

Um filme técnico, de trucagens estruturais, um filme apocalíptico, um estudo do comportamento psíquico.

5. PSICOSE, 1960

Um thriller de impacto, um policial psicológico, um estudo de esquizofrenia.

6. MARNIE, 1963

Um estudo de cleptomania, um thriller psicanalítico, um filme misterioso.

7. LADRÃO DE CASACA, 1955

Um filme chic com perfumaria de suspense e romance (Oscar de fotografia).

CINERAMAX

Até que, finalmente, a câmera alada de Sacha Vierny ingressando nos corredores mágicos do Castelo de Mariembad, entra delirantemente no quarto de Delphine Seyrig que estava toda de plumagem branca (“O ano passado em Mariembad”, de Alain Resnais).

Quando a câmera se aproxima dela, Seyrig abre as asas e começa a balançar seus braços de cisne e sorri para a câmera. Esta é uma das mais belas sequências do cinema moderno, pois joga com a fascinação cósmica como se estivesse numa viagem espacial do genial “2001” de Stanley Kubrick.

Ou então nos movimentos circulares de câmera em torno do beijo de Kim Novak com James Stewart no encantatório “Vertigo” de Alfred Hitchcock, ou na sequência fantástica de labirintos de espelhos de “A dama de Xangai” de Orson Welles, com as imagens se refletindo infinitamente e envolvendo Rita Hayworth num vértice cinematográfico dos mais esplendorosos.

Ou a fuga de Jean Paul Belmondo de automóvel por uma rua de árvores altas. Quando o inventivo Jean Luc

Godard faz uma espécie de fenomenologia da percepção num êxtase visual. (“O Acossado” de J.L. Godard).

Ou então o poema de Mário Faustino tomando toda a tela em “Terra em Transe”, de Glauber Rocha, até hoje, um dos melhores momentos do cinema nacional.

Ou a abertura de “A Bela da Tarde”, quando Luis Buñuel coloca Catherine Deneuve e Jean Soreal numa carruagem numa isólita paisagem de outonal beleza.

Ou então a sequência arte-final de “Os pássaros” de Alfred Hitcock, com a linda Tippy Hedren sendo atacada por furiosos pássaros, num frenesi “motovisual” (motovisual é do crítico carioca José Lino Grunewald).

Ou a câmera circulando velozmente em torno de Norma Benguel (sem roupa) num show visual dos mais instigantes em “Os cafajestes” de Ruy Guerra.

Ou então, a incrível Jeanne Moreau travestida de rapaz, aposta corrida com “Jules et Jim”, e no momento de partida, sai correndo na frente, vencendo portanto os amigos, numa euforia total, no filme terno e cruel de François Truffaut.

Ou a sequência-abertura do onírico “Vagas estrelas da Ursa” de Luchino Visconti, com a câmera atravessando a largas panorâmicas toda uma região da Itália.

Ou então o deslumbrante “flash back” colorido feito em cima do preto & branco de “Bonjour Tristesse” de Otto Preminger, com Jean Seberg dançando com seu “pai” David Niven num “night-club”, sob a melodia melancólica de Juliette Graco .

E aquela sequência de “Pierrot le fou” de Jean Luc Godard, com Jean Paul Belmondo (ao lado de Ana Karina) dentro do carro, vira-se para a tela e fala com o expectador.

Finalmente:

- 1) Bibi Anderson e Liv Ullman ficando com a mesma face no gigantesco close-up de “Persona” do sueco Ingmar Bergman;
- 2) O Cristo espanhol de Pier Paolo Pasolini, dando sermões irados aos discípulos no nada- mais-que-belo “O Evangelho segundo São Mateus”;
- 3) A crise existencial de Elizabeth Taylor e Paul Newman no super-incisivo “Gata em teto de zinco quente” do americano Richard Brooks;
- 4) A procura de Ana.....na ilha, em clima de “Science-fiction” em “A ventura” de Michelangelo Antonionni;
- 5) Gene Kelly, Debbie Reynolds & Donald O'Connor cantando “Good morning” no espetacular musical “Cantando na chuva” de Gene Kelly e Stanley Donen;
- 6) A câmera filmando uma caçada de rinocerontes no super divertido “Hatari ” de Hawkes, o gênio do cinema americano;
- 7) Cary Grant sendo perseguido por um aeroplano no milharal em “Intriga internacional” do sempre criativo Hitch;
- 8) A ciranda gigante do sublime “8 ½” de Fellini;
- 9) A abertura de Mar Vermelho em “Os 10 mandamentos” de De Mille;
- 10) Karina dizendo que preferia estar num musical “com Gene Kelly e Cyd Charrise, coreografia de Bob Fosse”, em “Uma mulher é uma mulher” de Godard;

- 11) Emanuele Riva fazendo confidências a Eiji Okada em “Hiroshima, mon amour” de Resnais;
- 12) Anita Ekberg dando um verdadeiro espetáculo em “A doce vida/ La dolce vitta” de Federico Fellini;
- 13) Joan Crawford sendo salva pelo mocinho no final de “Johnny Guitar” de Nicholas Ray;
- 14) O relacionamento erótico de Paulo José e Helena Ignês no místico “O padre e a moça” de Joaquim Pedro de Andrade;
- 15) Catherine Deneuve e Françoise Dorleac cantando “Somos gêmeas do signo de gêmeos” no maravilhoso musical “As garotas de Rochefort” de Jacques Démy;
- 16) Grace Kelly e Jimmy Stewart conversando tendo como fundo um crepúsculo avermelhado em “Janela indiscreta” de Hitch.

L'avventura de Antonioni

Eis um filme cujo método de conhecimento não é executado diante de uma objetiva que situa o objeto a ser obtido (ou que está sendo obtido) mediante a agenciamento de aprioris-conceituais, remetendo uma gama de conceitos abstratos anteriores a si mesmo (o conhecimento) quando este já vem estratificado antes do início da filmagem mas sim uma objetiva que impessoalmente estrutura determinados elementos estruturais e a partir deles efetua o que seria a sua “contextura fenomenológica”. Isto é o plasmar dialético de suas relações entre-se (inter-relações), das suas “conotações”, paralelas à um olhar dinâmico e transformista da realidade; a partida da pura existência para se auferir a essência, do absoluto não-ser para o relativo-ser, do nada para a redescoberta da realidade.

Destarte, “L'Avventura” de Michelangelo Antonioni, assim como “Hiroshima, Mon Amour” de Alain Resnais ou “Os Cafajestes” de Ruy Guerra e “Moderato Cantabile” de Peter Brook, propõe uma retomada da dialética do conhecimento (de certa forma, iniciada por Rossellini nos 50), porque nestes filmes não existe um pressuposto alienatório que aprioristicamente determina o significado e o resultado da experiência antes dela iniciar-se, não há um pressuposto idealístico limitado o “se fazer” dos dados materiais ou como observou eloquentemente José Lino Grünewald (in “Jornal de Letras” nº 155: “Mariembad” - Inauguração de uma Linguagem): “Constitue o eterno clássico carro antes dos bois, quer dizer, a crítica condicionando a existência da obra, a teoria condenando a prática. Estas teorias modificam-se naturalmente, frente à infraestrutura da uma realidade

dinâmica e transformista dos materiais”, isto é, a experiência nasce, já lateja, sem ainda determinar bem quais serão os seus reflexos, realiza-se antes de “teorizar-se” e se tornar “estática” frente a algum já estabelecido critério de realidade, daí o próprio impasse que sofre o inócuo princípio de positivo- absoluto e negativo-absoluto.

Antonioni procura e consegue instigar, sem o menor óbice de carga pré-entitativa, um “estar fenomenológico” em vez de seres e elementos pré-definidos, inaugurando a técnica do comportamento em ação, um despojado fluxo de ações/reações do personagem em relação ao seu “décor” social ou geográfico, sem o mínimo daquele manifestar individualista de um ponto-de-vista pessoal ou pré-conceitual aos dados a serem desenvolvidos, quer dizer, de uma “representatividade” previamente elaborada. Isto desde o tratamento’ concreto da imagem ou voltando à Grünewald novamente a palavra: “O estudo do comportamento do homem, através do descascamento das potencialidades ilusórias da imagem projetada; reduzi-la à sua mesma evidência, despojada de recursos analógicos aos da metáfora, na linguagem verbal”.

Um filme plenamente substantivo é o que se pode dizer de uma linguagem onde palavras, “décor”, personagens, sons, ou movimentos só possuem uma justificação exterior a si mesmo, isto é, como elementos estruturais, em relação direta a um processo de comunicação conotativo. Um filme francamente dialético, pois em “L’Avventura nada é, mas “está”, em incessante transformação.

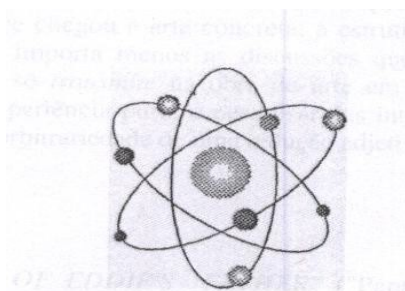
Um estudo fenomenológico, pois é furiosamente castrada de sua infra-estrutura qualquer intenção abstratizante de

“definição” ou conceituação idealística dos fenômenos, entrando em cheque o cicio adjetivo de uma linguagem analítico-discursiva ou a desmitização de um critério antropomórfico na apreensão da realidade fílmica, quando esta agora agencia-se ou formula-se mediante o intercâmbio dialético de seus elementos-chave: imagem x som x movimento.

“Nous mêmes qui parlons ne savons pás necessairement CE qui nous exprimons mieux que ceux qui nous écoutent”.(1) A carência de força das palavras num mundo altamente industrial-eletronizado, já condicionado a uma galopante metamorfose na sua infraestrutura material e com meios de comunicação mais eficazes do que o mero verbo seja humano do “bom dia” - “que tempo ruim”.

Este problema é acentuadamente radical e constante da obra de Antonioni, e refletido tanto em suas consequências éticas (a não-comunicação como forma óbvia de alienação) como estéticas (a fragilidade expressional dos meios linguísticos que determina a crise de Giovanni (Marcelo Mastroiani), escritor de “A Noite” ou então a alheiação de Sandro (Gabriel Ferzetti) de “A Aventura” diante do conteúdo sócio-utilitário que a revolução industrial outorgou à arquitetura, sua arte).

1) Maurice Merleau-Ponty



OS PÁSSAROS E OS MARXISTAS DE RESTAURANTE

Uma das características que nos parecem mais negativas do cinema dito sociológico saído nestes últimos anos da América (nos referimos aqui àquelas tentativas realizadas por Stanley Kramer – John Frankenheimer e Cia em desfecharem um cinema de propósitos sociais sem se distanciarem totalmente do sistema de produção oficializado pela Meca) é a obsessão de imediatamente bolar uma solução para a problemática acusada. Daí o resultado quase sempre insatisfatório daqueles cineastas-sociológicos no campo da análise social (dos quais “O Julgamento em Nuremberg” de Kramer é uma exceção de respeito) limitando resultados gerais das empreitadas, pois como se sabe, as soluções saiam e saem até onde a censura permite... em decorrência ser normal encontrar-se nestas obras uma conclusão insustentável e utópica: bem feito as contas, a “democracia” americana é o mesmo a maior, sabendo com um máximo de eficácia medicionar as suas próprias feridas e além disto trata-se de uma demonstração “altamente civilizada” de auto-crítica dos cineastas que fazem cinema nos USA, tal é a conclusão nada convincente que se pode auferir de “O Homem do Alcatraz” de Frankenheimer.

Hitchcock não tem, por assim dizer, a preocupação “a priori” por focações sociológicas, mas em sua obra persiste a constância de certos elementos temáticos e/ou estruturais, que se bem observados refletem a pujança de toda uma infraestrutura cultural e socioeconômica. O que seus filmes

registram (e aí seria difícil se dizer até quanto consciente ou intuitivamente) é a efabulação digamos "fenomênica" de certos fatos que por não serem isolados ou totalmente de exceção, podem ser considerados da sociedade por ele presentificada. Desta forma, não é gratuita nem acidental a marcação especial que Hitchcock dá em seus filmes aos policiais, à intranquilidade psíquica (donde advém o "suspense" tão falado do mestre e tão pouco compreendido na sua essência, fenômeno este que só poderia ter apontado numa sociedade neurótica) à lei e à justiça burocráticas ("Vertigo" e "North By Northwest"), à solidão e o "ennui" da burguesia média (principalmente "Rear Window" & "The Birds"), ao comportamento inaugurantemente funcional da mulher, já adaptada ao cerne de uma realidade socioeconômica e não mais alheia a esse processo como anteriormente se verificava, capaz inclusive de uma competição com o homem (é interessante lembrar a este respeito que é justamente a presença feminina que desencadeia a ação em seus dois últimos filmes, "Psicose" e "Os pássaros", as mães furiosamente possessivas etceterá). Ou nos utilizando da informação adequada de José Lino Grunewald a respeito do cineasta de "Vertigo", "Levar a emoção da expectativa até quase uma sensação de vertigem, deixar o espectador colado na cadeira permanentemente tenso, constantemente prevenido contra o desconhecido - está é, via de regra, a razão de ser de sua obra". E, aqui, um fato inobjektável: o público, indiscriminadamente, em qualquer parte do mundo, o acolhe. E também parte da crítica especializada aponta o mérito de suas fitas: formulam-se fundamentos de uma estética hitchcockiana.

Geralmente os únicos a não lhe reconhecerem o devido valor são aqueles observadores que trazem permanentemente um conteúdo prévio no bolso de colete. Porque Hitch não se importa com isto nem por outro lado, qualquer obra-de-arte. Hitch vê o mundo, os seres e as coisas através do olho da câmera nesse ato de olhar, dá o colorido especial de sua experiência nem o conformismo, não indaga programaticamente sobre os destinos dos homens, dos sexos, das bombas, da infância abandonada etc. A sua força motora é o espetáculo num sentido lato. Mas, através desse espetáculo, onde se interpenetram as paixões humanas numa efabulação altamente estilizada, pode qualquer um de nós achar as indagações e as respostas para muitos problemas em estado bruto, não ainda formalizados em abstrações convencionais” (“Triller & Aflição”, “Correio da Manhã”, 2-out- 62). Isto é, no fundo e quando bem pesquisada é preciso constantemente se mudar os processos de abordagem do mundo), a obra de Hitch se identifica de uma riqueza sociológica 100 vezes mais dialética do que a de Frankenheimer ou Kramer. O que se constata é que Hitch não apresenta soluções arbitrárias e simplórias, nem vazou as situações por ele (des) dramatizadas por um intelecto hierarquizante ou seletivador, esquematizando conceitualmente as suas proposições. Daí porque ao falarmos da problemática marxista de “Os Pássaros”, muita gente alfabetizada em arte e cultura chover no molhado perguntando se Hitch teve realmente tal intenção. Mas Hitchcock é como Kafka: cabe a nós, espectadores-leitores, colocar em ordem intelectual aquele esboço em estado virgem, aquela matéria-prima que o artista nos oferece.



A PREGUIÇA E A LUXÚRIA: A MORTE E O SOL

Não obstante tratar-se de uma obra que traz como cartão de identidade e ponto de referência valorativo a presença-choque de alguns dos cineastas mais básicos do processo do novo cinema francês, “Os Sete Pecados Capitais “ resultou em seu todo um filme extremamente irregular e desigual, embora também qualitativamente vários pontos acima dos filmes de “sketches” aos quais estamos habituados a assistir. A rigor, somente “A Preguiça” (Godard) e “A Luxúria” (Démy) possuem uma maior organicidade de execução e propósito que é o filme total, o restante dos episódios resultou meros trabalhos de artesão menos ou mais estilisticamente bem sucedidos: entre eles a maior habilidade e desenvoltura estão com Molinaro (“A Inveja”) enquanto que a maior preocupação e “seriedade” permaneceu com Sylvian Dhome (“A Ira”).

E isto dado à interferência nos episódios de Godard e Démy daquele substrato que define e caracteriza “a grosso modo”, a obra de autor: a confissão.

A obra de Arte resta então a vital e essencial oportunidade de entrevista do cineasta com os “outros”, ou da entrevista do artista por nós mesmos ou da entrevista de nós mesmos através do artista. (Não é por acaso que ambos episódios terminam com os atores olhando de frente para a câmera como num interrogatório). Mas além deste aspecto, que os situa prioritariamente face aos outros episódios, os “sketches” de Godard e Démy eles mesmos se intimamente correspondem e se intercompletam, formando dois pólos antitéticos de uma rigorosa unidade blocal e de uma singular coerência interna.

Mais ainda existe outra diferença radical entre os 2 episódios e os demais: percebe-se claramente que Dhome, por exemplo, para realizar seu episódio partiu de uma “idéia”, de um “motivo” literário (quer dizer discursivo) acerca da natureza de seu pecado, e em seguida procurou “ilustrá-lo” através do cinema o mais sugestivamente possível, enquanto que nos filmes de Godard e Démy o “mote” concrece das próprias entranhas estruturais da arte, isto é, do cinema: a idéia jamais precede, desenlaça-se, desliga-se da pulsação de instrumental básico...

Isto pelo simples fato de que a lentidão exasperante dos “travellings” de Godard ou a doçura toda melódica dos “travellings” de Démy não é para ambos cineastas o modo de captar, de ilustrar ou de “explicar” a preguiça e a luxúria, mas é para eles o único modo de “ser” destes pecados capitais, aquele que é mais se aproxima à concepção fartamente ideogrâmica que eles possuem do real. Assim nada mais coerente, por exemplo, que um músico fale de uma luxúria “musical”, que em nenhum momento confundir-se-ia com a luxúria aferida, sinalizada por um escultor, assim como nada mais coerente que um cineasta fale de uma preguiça “motovisual-sonora” (1) e que um outro cineasta fale de uma preguiça “motovisual-sonora”. Ao contrário de Godard e Démy, Dhome fala, em termos cinematográficos, de uma ira “discursiva”. Reside aí a

- 1) Motovisual de Grunnewald diferença entre o critério fenomenológico (Godard/Démy) e o critério de representatividade (Dhome).

Aqui, por exemplo, emana-se uma sensação de asfixia, é de uma asfixia de élan, de embriaguez estética, reveladora da

natureza mesma de luxúria. O que é a luxúria para Démy? O encontro químico do sol com o ar: o fogo.

Por outro lado, é de se ver como a estonteante facilidade de expressão facial, verbal e, sobretudo “corporal” dos personagens de Démy contrastam feéricamente com a Homérica dificuldade de expressão facial, verbal (“c’est difficile a d-i-r-e”) e também “corporal” do personagem de Godard.

Além disto, os personagens de Démy que exibem uma desenvoltura só possível de encontrar correspondentes nos contos-de-fada (Cf. “The Bells are Ringing” de Vicente Minnelli) redescobrem a criança e nela eles próprios ao tomarem consciência da enorme afinidade de sua maneira de ser, de viver e principalmente de “ver” com aquelas das crianças: donde arte da infância d’arte, Bosch surrealismo, a Pureza inicial, o reencontro da Unidade Perdida, que por sua vez aproxima este episódio de um dos primeiros filmes “futuristas” da história da cinema: “Jules et Jim” de François Truffaut.

Os personagens de Démy (não esquecer o aspecto revelantemente plural da luxúria) possuem o presente aberto para o futuro como um arco-íris, porque enraizados a um passado próximo e rico de instigações, enquanto que “o” personagem de Godard (não esquecer o aspecto que relevantemente singular da preguiça) é toda ausência de possibilidade de passado, porque concomitantemente exilado de toda possibilidade de ser no presente do indicativo.

Assim enquanto os primeiros, partindo de um ponto chegam a um outro com a certeza “sensível” de terem aprendido uma lição sobretudo de linguagem e do mundo (porque assim como a criança e o artista são uma inter-relação, uma

prescindindo basicamente da presença da outra) e de terem estabelecido uma relação vital com o universo, a ponto de reinventá-lo demergicamente à sua passagem, o segundo entre o zero da partida e o zero da chegada não foi capaz de arriscar nenhum gesto que não fosse abstenção.

Mas a Morte e o sol se entreolharam de frente, graças a Jean-Luc Godard (“A Preguiça”) e Jacques Demy (“A Luxúria”).



ELEMENTOS PARA COMPREENSÃO DO QUE SE DENOMINA MODERNAMENTE “MISE-EM-SCÈNE”

(Teoria Cinematográfica)

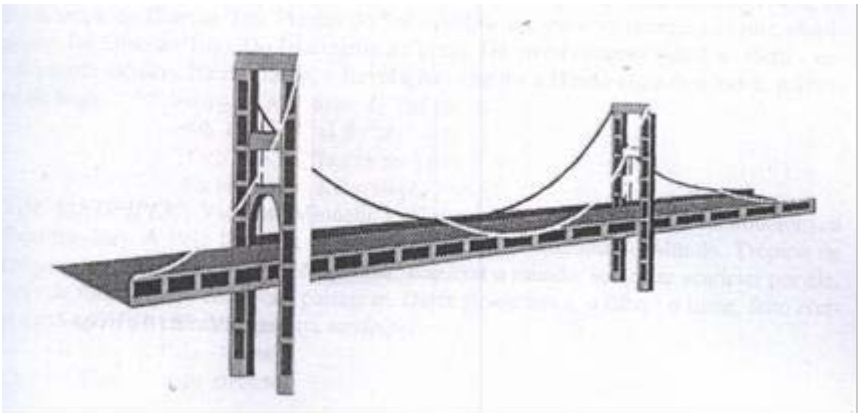
1. A realidade da “Mise-em-scène” não está bem ao plano do objeto de filmagem (“a realidade”) nem ao plano do objetivo que o filma (a câmara), mas no entrosamento orgânico de ambos: no como a “câmara absorve esta “realidade” x como a “realidade” absorve esta câmara” isto é, ao nível do “filmado”.
2. O relacionamento de dois elementos quantitativamente diferentes (a “realidade” do mundo e a “realidade” da câmara) dá origem a um elemento qualitativamente novo: MISE-EM-SCENE --- REALIDADE CINEMATOGRAFICA.
3. A imagem é primitiva, o conceito é derivado (não se trata aqui de discutir sob a possibilidade de existência de uma imagem conceitual ou de um conceito imagético). A imagem possui o primado do sensível, o conceito, o primado do inteligível.
4. Se, conf. Os princípios avançados de informação, a comunicação será tão menos dispersiva (ectrópica) quando mais “condensada” sintética, a “mise-em-scène” executa uma informação estética com muito maior grau de funcionalidade que outros meios de

informação, porque ela trabalha com a imagem e o som com suas potencialidades “sensíveis”.

5. A “mise-em-scène” nos faz compreender “motovisualmente” o real, ao contrário de alguns meios de informação (já em franco desaparecimento) como o “discurso”, que nos faz compreender o real lógico-discursivamente, a “mise-em-scène” além de reportar aquilo que só faz sentido ao olho e ao ouvido (a presença fenomenológica), traz em si, o germe do analógico.
6. A “mise-em-scène” capta o gesto e o detalhe momentaneamente e instantaneamente.
7. A “mise-en-scène” não é a mimese anedótica-naturalista do real (como intentavam os “neo-realistas” radicais) mas a indagação do real a partir de novas formas de estruturas. É Resnais que nos adverte que o realismo das formas é mais consistente, concreto e sugestivo que o realismo das formas é mais consistente, concreto e sugestivo que o realismo da anedota (Cf. o suprematismo de Kandinsky, o teatro construtivista de Meyerhold e Tairov, montagem-atrativa de Eisenstein, efeito-de-distanciamento ou teatro épico de Brecht).
8. Os mais importantes “metteurs-em-scène” são aqueles que trabalham clinicamente com a “mise-em-scène”, com um respeito exigente, entomológico pelo gesto dos atos, pelo movimento

da câmara, pelo (de) talhe da imagem, pela (com) textura do som.

9. Daí se encontrar a “mise-em-scène” intimamente ligada à Idea de “realismo de construção”: de realismo circense, “teatral”: a ficção como estrutura.



O A-B-C DA MISE-EM-SCÉNE

(ou da importância de “Amor da Toda Velocidade/Viva Las Vegas” de George Sidney) “Um cineasta é um pouco como um cantor ou um “jazz man””. A Criação consiste na extensão, “não no tema” (Richard Quine).

O que é o musical senão a “condensação” simbólica - crítica do real? Nele (e tão somente nele) a “mise-en-scene” adquire uma perspectiva de insólita funcionalidade, passa de forma à “forma”, de invólucro à “estrutura”.

“Viva in Las Vegas” é um filme sobre a América. Daí porque a escolha básica para argumento duas vedetes daquela “sociedade-consumo”: Elvis Presley & Ann Margaret. Os mitos são personagens-sínteses, personagens-produtos, símbolos concretos das aspirações de uma civilização. Não se tratava, contudo, de mostrar estes mitos já dismitizados, o público não os reconheceria. O básico é mostrá-los como tal, isto é, “como-mitos” (porque a sustentação de um mito se acha apoiado muitas vezes na inconsciência por parte de um público desta realidade), e mostrá-los como tal, isto é, como mitos que são, já é (dialéticamente) desmistificá-los. Por outro lado, este processo recebeu em alguns momentos uma certa “traição” ou melhor, reampliação: a cena da boite, um rosto no escuro, Elvis desnudado de todas as aparências fabricadas, de todos os maneirismos industrializados, no seu instante mais verdadeiro (um verdadeiro “streap-tease” moral): “I need somebody”.

Assim “Viva in Las Vegas” é um documentário sobre Elvis-Margaret assim como “A Bout de souffle” de Godard foi um documentário sobre Belmond- Seberg (guardadas aqui as

diferenças entre o intelectualismo europeu de Godard e a desprtenção 100% Holly woodiana de Sidney). Ele: “American-boy”, machista, narciso, “Selfmade-man”, puro- show Bussiness. Ela: “American Girl”, esportiva, neo- intelectual, a procura de uma libertação existencial, numa competição com o sexo oposto (vê mais adiante), sobrepujando-o quase que sempre.

Há ainda o conde italiano (numa caricatura deliciosa do esnobe europeu) que ao contrário de Elvis não encara a corrida-de-automóveu (“o toda velocidade” do titulo) como meio de afirmação financeira ou existencial, mas apenas como um “hobby”, uma variante para a sua desbotada e desocupada vivencialidade, um estímulo para o seu fígado amorfino.

A sequência em que Elvis entra anarquicamente cantando, rompendo dramaticamente a superficialidade do jantar “à deux” de Margaret e o conde, é quase uma réplica de The Bells are Ringing de Minnelli. Neste fulgurante musical, Jude Hollyday ao participar de uma festa da alta-sociedade de Nova York, onde através de um número musical os convidados homenageiam os v.i.ps do Show-Bussines, ela comete o delicioso gaffe de citar convictamente os heróis caninos da TV americana: Lassie, Rin Tin Tin etc.

São quatro os momentos antológicos do filme de Sidney (de certa forma, o mais bem estruturado de toda sua filmografia).

1º) apresentação, entrada da câmara em Las Vegas, apanhando todo o fascínio visual da cidade, a câmara se

distribuindo em largas panorâmicas e travellings laterais de grande efeito numa série de volteamentos rigorosamente funcionais e belos.

2º) A guerra de sexos: o importante aqui é que a intromissão desta problemática não é marginal ao desenvolvimento do musical, mas à ele funcionalmente integrada: a guerra-de-sexos é sugerida, discutida, mostrada em termos de show , de espetáculo, ela é a própria mise-en-scène .

a) Dança erótica: Elvis passa a perna à frente de Margaret, Margaret passa à frente de Elvis e assim até um delirante climax .

b) Disputas: tiro ao alvo, Margaret vencedora; motocicleta (idem) e o insólito duelo entre Elvis e Margaret efetuado numa atmosfera acentuadamente Guns in the afternoon (Sam Peckinpah, de quem Sidney deve ter a sua dose de admiração): as cores crepusculares, o tonus de limpidez, a nostalgia do arriére-plan : Margaret fulmina instantaneamente Elvis, realizando o apelo de outro filme de Sidney: Annie Get Your Gun (1950).

3º) O Concurso (nova disputa entre Elvis e Margaret): aqui a mise-en-scène é proporcional ao temperamento de cada intérprete Margaret satiriza o American-way-of-life , lembrando o célebre número de MM em Gentlemen prefer Blondes de Hawks, uma verdadeira sarabanda de cores amarelas sugere o dream daquela sociedade eternamente em Busca do Ouro; Elvis, por sua vez faz apologia do sucesso, do jogo e de Las Vegas, um fluxo encantatório de luzes cores a apagar-acender sublinha o caráter ao mesmo tempo real e ilusório daquela cidade-mito.

4º) A sequência final da corrida de automóvel, onde através de um uso do cinemascope digno do melhor Hawks (que fez também o seu Faixa Vermelha em homenagem ao automobilismo), Sidney prova que é melhor cineasta, por exemplo, do que Frankenheimer quando abordou o mesmo tema no famoso “Grand Prix”.



A CRÍTICA E O AUTOR

À rigor, sob uma perspectiva de criação artística, existem duas espécies distintas de artistas ou de cineastas: os artesões e os autores.

O artesão é apenas o fabricante de filmes, capaz de produzir centenas de obras, sem lhes impor nem o vestígio fugaz de sua contribuição individual, capaz de colocar em foco inúmeras problemáticas sem nelas depositar a mínima marca de sua verve (ou de seu talento) pessoal.

E, portanto o artesão não afirma-se nem compromete-se, antes exclui-se no ato de realização, pois concebe impessoalmente a obra, sem estabelecer nenhuma relação entre o filme a dirigir e a sua própria vivencialidade. Por isto mesmo, as obras de artesão são produtos em série, sem cartão de identidade, marcados talvez pela nostalgia de não possuírem um traço sequer do técnico que as colocou em circulação.

Contudo, quando um cineasta ensaia, de obra para obra, um elemento de relação, enuncia e edifica, de filme para filme, um elo íntimo de ligação e um conjunto de propriedades constantes, uma matéria (temática) e uma maneira de tratá-la (técnica) característica e inconfundível; quando na realização de uma obra é o metteur-en-scène ele mesmo que se coloca em cena; quando a produção de um filme é um lance-de-dados decisivo entre o cineasta e o mundo, esse cineasta não é um simples artesão, mas sim um autor de filmes. (Seria o caso, por extensão, de se falar reciprocamente em espectador-artesão e espectador-autor).

E a existência da obra de autor inaugura, destarte, para o crítico mais lúcido, uma exigência até então desconhecida: enquanto a redução valorativa da obra de artesão pode ser efetuada isoladamente de uma verificação mais detalhosa da personalidade e da obra do cineasta que a produziu, pois trata-se de um produto impessoal, indistinto, a avaliação crítica de uma obra de autor requer um cuidado todo especial, em exame minucioso e exigente da personalidade da vida de seu autor.

Cabe desta forma ao crítico situar o filme de autor face à obra do autor, isto é a parte à sua totalidade e procurar desvendar, através de uma dialética pessoal, a chave-secreta, o proposto estrutural básico, o processus do autor.

Assim sendo, efetuaremos uma apreciação crítica e existencial bem mais radical da obra de Fritz Lang, se tivermos em conhecimento o fato de que Lang é o mais abstrato cineasta do cinema e que todos os personagens do autor de Os 1.000 Olhos do Dr. Mabuse são prisioneiros de uma força superior, escravos de um sol cósmico, seres condenados de uma engrenagem absurda e subterrânea como efetuaremos uma apreciação bem mais fecunda da obra de Howard Hawks se estivermos informados de que a obra de Hawks se estrutura toda ela na exposição crítica da dialética do homem-de-ação versus o homem - de-reflexão, no confronto explosivo do instintivo com o racional, do ser que vive no instante com o ser que vive na duração (em A Terra dos Faraós é Joan Collins que vive no imediato e Jack llawkins que almeja a eternidade, em Hatari é John Wayne o laçador e Red Buttons o cientista, enquanto que a mulher técnica e profissional (Elsa Martinelli) atrai os Warushas e é

por eles adotada), arte cinótica, não-explicativa, cujo propósito básico é colocar dois caracteres em cena e observar a crise que ambos organizam, as permutações múltiplas que um ao outro ambos estabelecem como realizaremos uma apreensão bem mais produtiva e bem menos diletante de Os Pássaros , se soubermos:

Que o universo hitchcockiano põe a sua realidade ou irreabilidade em debate; que Hitchcock desde Blackmail até Psycho tem uma fundamental preocupação com o automatismo psíquico do comportamento humano, e, portanto grande afinidade com o surrealismo e com a psicanálise (tendo trabalho de parceria com Dali em “Spellbound” em 1945)”.

Que a arte hitchcockiana é um microcosmo estruturando no latejar “concrecente” do detalhe, do instante e do movimento.

Que Hitchcock como Alain Robbe-Grillet em La Jalousie observa o mundo somente como uma janela é capaz de observá-lo, isto é pelo latejar concreto da superfície , colocando seres x coisas x acontecimentos abaixo de uma mesma relação objetual (neste sentido o filme mais exemplar do diretor seria Janela Indiscreta);

Que o suspense hitchcockiano é informação estética de alta voltagem, porque agressão ao conhecimento lógico-dedutivo do espectador, dado cultural, psicanálise do americano médio, do delírio de uma sociedade neurótica, janela aberta para o poético espanto (pássaro dínamo vulcão vertigo guarda-roupa lux olho abismo?) das coisas diárias;

Que Hitchcock coloca seus personagens numa situação imprevista para captar os momentos de intensidade, de desespero, estes momentos privilegiados, onde toda uma existência e uma visão do mundo se corporifica e se define (ou se reformula...);

Assim como estabelecermos uma compreensão bem mais íntima da obra de Nicholas Ray se levarmos em conta que Nick é tão instintivo e rebelde quando os personagens que ele ex põe na tela (o filme típico do diretor sendo justamente Juventude Transviada com James Dean), que é também um poeta-sociólogo com um amor ilimitado pelos primitivos , pelas paisagens agrestes e pela juventude abandonada; e que por sua vez a obra de Joseph L. Mankiewicz, cineasta que tem uma preocupação toda especial pelo teatro (sendo o primeiro cineasta americano a levar Shakespeare à tela: Julius Caesar) se estrutura num processo de conhecimento (geralmente uma volta ao passado como em A Condessa Descalça e De Repente, no Último Verão) cuja raiz é o entrechoque catártico imagem x som x palavra; que Billy Wilder, o cineas-ta da homossexualidade no arriére-plan (embora em Quanto mais Quente, Melhor ela esteja bem em primeiro plano) é discípulo do cineasta Ernest Lubitsch, um schopenhauriano disfarçado em bon vivant , amante das valsas, champagne e mulheres, e portanto como o mestre, tão cruel e pessimista nas tragédias (A Montanha dos 7 Abutres) como nas comédias (Sabrina , Se Meu

Apartamento Falasse), ou que Billy representa, juntamente com Preminger, a Escola de Viena no cinema americano, escola cujos membros possuem em comum a saga crítica, o amoralismo, o cinismo e o romantismo dissimulado, enfim todo um pensamento e uma sensibilidade bem europeias; e que Billy perfaz com aquele (mais Brooks (Richard) Welles (Orson), Hitchcock (Alfred) e Aldrich (Robert)) a linha de frente mais lúcida de Hollywood no ataque as chagas da civilização, que Otto Preminger controe sua arte a partir da seguinte estrutura: o irromper de uma situação, bobina inicial, que vai se alargando como que telegraficamente numa profusão de repercussões em cadeia, numa corrente motora de ideias ' mesmas ou contrárias, numa verdadeira tempestade de élan que o fato inicial (élan primevo) projetou além de si.

Situação esta que se instiga através do posicionamento moral de diversos-personagens-polos, sendo que cada personagem será apenas a escolha de uma saída e não mais valerá que a saída escolhida (Jean-Paul Sartre, O Que é a Literatura), isto é uma verdadeira transposição cinematográfica do princípio hegeliano da luta de consciências contrárias; ou que finalmente Vincente Minnelli (de certa forma o mais sofisticado cineasta americano)' estrutura sua arte na força de persuasão do décor , sendo que seus personagens, órfãos de um paraíso que lhes é estranho, se relacionam por meio de travellings-motoros nesta espaciovirtualidade onírica, para realizarem uma experiência concreta que é sinônimo da descoberta do mundo e batismo existencial.

— a tarefa do crítico desvendar em seus mínimos detalhes, em seus múltiplos aspectos, em suas oscilações culturais e sociais, estes universos particulares, e precisar qual a importância de cada um deles frente ao contexto geral, ao processo estrutural do cinema.

— um paradoxo, crítico, mas paradoxo real: quanto mais nós olharmos uma obra do interior dela mesma, descobrindo a chave de seu universo, mais estaremos olhando-a de fora como um “objeto”, uma estrutura específica, e por outro lado quanto mais estivermos assistindo um filme do exterior dele mesmo, tanto mais estaremos presos (alienados) ao seu “interior”, porque incapazes de conquistar a necessária distância crítica no ato de conhecê-lo.

Viagem ao centro da Tela

Lélio Sotto Maior Jr.

- 1) Os excluídos se reconhecem no baile, em “O otário” de Jerry Lewis.
- 2) A revolta dos esfomeados no polemico “os fuzis” de Rui Guerra.
- 3) O exercito de Brancalone divertiu multidões nos sessenta.
- 4) O momento romântico de Eve Maria Saint & Warren Beatty, tendo como fundo um lago com cisnes, em “O Anjo Violento” de John Frankenheimer.
- 5) O Final de “Intriga Internacional Monte Rushmore, com Cary Grant salvando Eve Marie Saint”.
- 6) Henry Fonda acaba ficando com Audrey Hepburn no final de “Guerra e Paz” de King Vidor.
- 7) A câmera descendo pelo vidro de um prédio em “A Noite”, de Michelangelo Antonioni.
- 8) A Turma de Bandoleiros Out-siders em “Meu Ódio será tua Herança” de Sam Peckinpah.
- 9) O numero musical de bexigas coloridas no mágico “Give a Girl a Break” de Stanley Donen.

- 10) O abraço de Claudia Cardinalle com o irmão Jean Sorel em “Vagas Estrelas da Ursa” de Luchino Visconti.
- 11) A adorável Leslie Caron brincando com os bonecos em “Lili” de Charles Walters.
- 12) Todos os estudantes dançando juntos no final de “Grease” de Randal Kleiser.
- 13) As votações na eleição da ONU, em “Exodus”, o magnífico épico de Otto Preminger.
- 14) O menino correndo atrás do herói, no final comovente de “Os Brutos também”. De George Stevens.
- 15) A Apresentação em forma de “poesie concrete” de “Pierrot le fou”, a obra-prima de Jean-Luc Godard.
- 16) O abraço selvagem do Diabo Loiro Corisco com a cangaceira em “Deus e o Diabo na Terra”, talvez melhor sequência de Glauber Rocha.
- 17) O piquenique de Cary e Grace Kelly tendo como pano de fundo a paisagem encantadora da Riveira francesa em “Ladrão de Cazaca”, um dos melhores Hitchcock dos 50’s.
- 18) O crítico do “Cahiers du cinema”, André S. Labarthe considerou “o ano passado em Marienbad” como sendo um filme “neo-realista!”

PILARES DO CINEMA (2)

GRUPO A:

1. Os Guarda-chuvas do amor (Demy);
2. Le Bonheur (Varda);
3. Rocco e seus irmãos (Visconti);
4. West-side-story (Wise & Robbins);
5. O Milagre de Ana Sullivan (Penn);
6. Um condenado a morte escapou (Bresson);
7. A noite (Antonioni);
8. Persona (Bergman);
9. O professor aloprado (Lewis);
10. Shampoo (Ashby);

GRUPO B:

1. Cleo de 5 às 7 (Varda)
2. Gata em teto de zinco quente (Brooks);
3. O Leopardo (Visconti);
4. Os Fuzis (Guerra);
5. Os cafajestes (Guerra);
6. O último tango em Paris (Bertolucci);
7. As garotas de Rocherfor (Demy);
8. Exodus (Preminger);
9. Tempestade Washington (Preminger);
10. Playtime (Tati)

GRUPO C:

1. Amor na tarde (Wilder);
2. Paris Texas (Wenders);
3. Cinderela sem sapato (Tashiin);
4. Psycho (Hitchcock);
5. Tragam0me a cabeça de Alfredo Garcia (Peckimpah);
6. Brasil ano 2.000 (Lima Jr.);
7. O diamante cor de rosa (Farias);
8. Os reis do iê-iê-iê (Lester);
9. Monterey Pop Festival (Pennebaker);
10. Woodstock (Wadleigh);

GRUPO D:

1. Vagas estrelas Ursa (Visconti);
2. One from the heart (Coppola);
3. O ultimo concerto de Rock (Scorcese);
4. Quanto mais quente melhor (Wilder);
5. Janela indiscreta (Hitchcock);
6. Intriga internacional (Hitchcock);
7. Metreorango Kid (Oliveira);
8. Ossos de dinossauro na sala de estar (Urban);
9. Os desertos dias (Severo);
10. Adorável pecadora (Cukor);
11. The sandpiper (Minnelli);
12. Uma mulher é uma mulher (Godard);
13. Bonequinha de luxo (Edwards)

