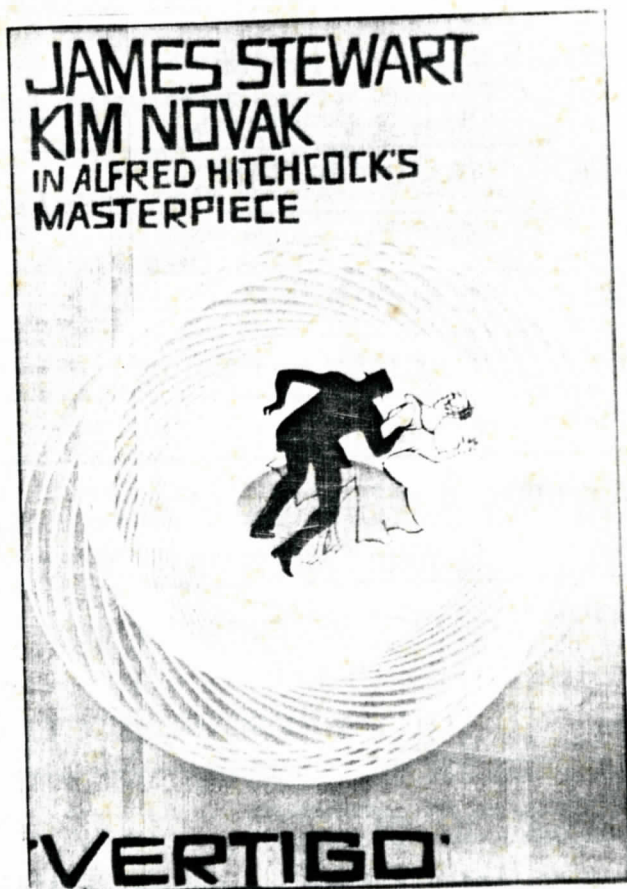


EST. 5/E
CÓD. 06
PUBLICAÇÕES
MISIPR

Cadernos do Mis nº 6
abril de 1989



CI(S)NIE

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

CADERNO MIS
CX02-024

CADERNOS DO MIS Nº 6 = CI(S)NE
LÉLIO SOTTO MAIOR JUNIOR

APRESENTAÇÃO : ARAMIS MILLARCH

EDITOR : VALÊNCIO XAVIER

EDITORIAÇÃO : CLÁUDIA BRITO

COMPOSIÇÃO : RENILDES CARLI SANTOS

MONTAGEM : CLAUDENIR BATISTA

RODADO NA CENTRAL DE REPROGRAFIA DA SEEC

RESPONSÁVEL : OSMÁRIO FERREIRA DOS SANTOS

CAPA: DÉBORAH SCHWANKE / SOB CARTAZ DO FILME
"VERTIGO"

REPRODUÇÃO : CLAUDIMAR FRANCISCO BUSATTO (MIS)

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

RUA BARÃO DO RIO BRANCO, 395 - FONE(041) 232 9113

CEP 80 010 - CURITIBA -PR

* PEDIMOS PERMUTA.



UM OLHAR AVANÇADO DAS IMAGENS

No início dos anos 60, quando poucos se ligavam ao nome de quem fazia os filmes - e os intérpretes eram quem interessavam - Lélío Sotto Maior Júnior, então com apenas 17 anos, surpreendia, ao falar na importância de autores como Alfred Hitchcock, Vincente Minelli, Samuel Fuller ou Nicholas Ray - para a maioria dos espectadores, mesmo dos que começavam a se interessar pelo cinema como arte, pouco significavam. Audácia maior do jovem cinéfilo: defender um comediante que, para muitos, não passava de um débil mental, chamado Jerry Lewis, como um criador de extrema voltagem.

Nas exposições que José Augusto Iwersen, hoje radicado em São Paulo, promovia no Cine Clube Pró Arte (e posteriormente no pioneiro Cine de Arte Riviera), Lélío era polêmico na defesa apaixonada que fazia dos cineastas americanos ou da nouvelle vague - especialmente Godard, Truffaut e Resnais - esnobada pela inteligentzia cinematográfica tradicional da provinciana Curitiba, que cultivava o cinema neo-realista de Rossellini e De Sica ou, por razões políticas, achava méritos no realismo socialista do cinema soviético.

Nas páginas d' O Estado do Paraná e, por um curto período, no suplemento cultural que editamos no Diário da Tarde, Lélío procurava, em seus textos objetivos, elétricos e inteligentes abrir as cabeças dos espectadores para um cinema que, visto apenas como comercial, trazia, entretanto, grandes realizadores. Justamente esta visão para o cinema americano, na valorização especialmente do musical, dos westerns ou do policial - que só uma década e meia depois ganhariam, no Brasil, literatura (em português) e reconhecimento crítico fora do eixo Rio-São Paulo, é que fazem com que Lélío Sotto Maior Júnior mereça um papel a parte em nossa quase inexistente crítica cinematográfica.

Assim como Armando Ribeiro Pinto havia feito



nas páginas do finado Diário do Paraná na segunda meta de dos anos 50 e, posteriormente, Francisco Bettega Netto, entre 1962/64 na edição paranaense da Última Hora valorizando o cinema como criação artística, Lélío traria uma importante contribuição teórica na compreensão do cinema.

Sem jamais deixar de amar o cinema - embora hoje substituindo a frequência regular nas salas pelas opções do vídeo - Lélío tem uma produção das mais sinceras, na qual colocou ao longo de quase três décadas de paixão pelo visual o seu olhar crítico. Editadas e parsamente na imprensa, reunidas em modestas edições mimeografadas - na série Ci(S)ne, uma parte dos brilhantes textos de Lélío ganham agora uma edição maior e bem cuidada - embora ainda pequena face ao muito que já produziu. O que nos faz refletir sobre a precariedade de nossa crítica cinematográfica e o que dá ainda maior dimensão ao trabalho de Lélío - um olhar sempre inteligente e profundo na magia das imagens que o fizeram crescer.

Aramis Millarch

CI(S)NE (I)

- 01) VERTIMAGEM
- 02) PONTOS LUMINOSOS
- 03) EM BUSCA DO CINEMA PERDIDO
- 04) OS 10 MOMENTOS DO CINEMA

VERTIMAGEM

"Esqueçamos as coisas, não vejamos que suas relações"
(Georges Braque)

Assim como o vulto-pássaro-êlan-fosforescência de mulher se multiplica em três "possíveis": o Passado (Carlota), a Ponte (Madeleine) e o Cotidiano (Judy), são três as chaves de "Vertigo" (um corpo que cai) de Alfred Hitchcock: a Espiral, o Oceano e o Espelho. A Espiral conduz à idéia de eletrodinâmico (e portanto de liberdade), o oceano conduz à idéia de fábula (e portanto de épico e de "maravilhoso"), o espelho conduz à idéia de "jogo de miragens" (e portanto de "fascinação" e de relatividade). Ora a idéia de eletrodinâmico conduz à idéia de vertigem que conduz à idéia de abismo que conduz à idéia de profundidade que conduz à idéia de oceano que conduz à idéia de submerso que conduz à idéia de espelho que conduz à idéia de círculo que conduz à idéia de circunscritório. Vemos constatada aqui a unidade-circular, a coerência-interna e a pujança relacional da vertigem hitchcockiana.

1ª CHAVE: A ESPIRAL E O MUNDO ELETRODINÂMICO

O mundo é eletrodinâmico. O conceito é uma certa maneira "estável" de aprender esta vivência eletrodinâmica. Ora, esta maneira de apreensão, por ser estável, vem castrar a dimensão básica do objeto apreendido (o mundo), a de ser eletrodinâmico. Conceituar é mentir: o mundo é sempre mais vasto que o conceito do mundo.

Todo filme de Hitchcock realiza, em maior ou menor grau de intensidade, a passagem do mundo como referência a uma "idéia do mundo" ao mundo como dado intrínseco e despido de toda possibilidade referencial ou significante, a passagem das águas calmas da idéia-da-coisa (aquela quietude inquietante que perfaz a primeira parte de "Os pássaros") ao furor fenomênico e incontrolável

vel da hélice (ou asa) da coisa-viva. A passagem do aprisionamento da fórmula à fêrie da forma. "Vertigo": a passagem do linear ao espiralico, do apolíneo ao dionisíaco, da medida ao informe, do métrico ao incomensurável, dos traçados planos do mapa à vulcanicidade imprevisível do território. A passagem do plano-fixa ao travelling-circular.

Assim a obra hitchcockiana é organizada através desta dialética do conceptual e do sensorial, do inteligível e do ininteligível, dialética esta que veio realizar no seu mais alto grau de sugestão em "Os Pássaros", onde o conflito desfecha-se a partir da relatividade de todo processo de conhecimento x a impenetrabilidade cerrada do real. "Rear Window" (Janela Indiscreta) é a passagem do não-senso ou para-senso (o mundo em estado bruto) para o senso (que progressivamente a teleobjetiva vai impondo ao mundo caótico, dinâmico que ela capta); "North By Northwest" (Intriga Internacional) e "Psycho" (Psicose) são a passagem do senso (o mundo cotidiano) para o não senso (o mundo fantástico) e deste novamente ao senso (retorno ao "cotidiano"), e enquanto que "The Birds" (Os Pássaros) e "Vertigo" (Um corpo que cai) realizam a vertiginosa passagem do senso (o mundo equilibrado em conceitos) para o "senso suspenso" (os conceitos reduzidos a zero, a essência desmentida pela existência, o mundo reduzido ao seu estado "inicial" (1). O primeiro (The Birds) pela eliminação de todo comentário conceptual (explicação), reduzindo a verdade do mundo à nudez de "presenças significantes". O segundo (Vertigo) pela contradição interna entre os dados do não-senso (a aventura fantástica vivencializada por Scottie) e do senso (a explicação linear dada por Judy), contradição esta propulsada pelo "jogo" de possibilidades que instiga o "Jogo de Espelhos" entre as três mulheres: Judy, Carlota e Madeleine, uma assumindo a atitude da outra e/ou se confundindo labirinticamente com a outra e todas marcadas por uma mesma fatalidade: a solidão, o abandono, a morte.

2ª CHAVE: O OCEANO E O SALTO NO NADA

A Baía de São Francisco é um porto de grande atividade comercial. Porque então Hitch mostrou-a abandonada quando Madeleine é absorvida pelo vértice de suas profundezas?

Porque: 1º) Qual a utilidade de se visitar a ponte de São Francisco no crepúsculo? 2º) Nossa civilização abdicou do ontológico por um conceito mecânico de utilidade; 3º) Porque o Oceano funciona aqui como um ideograma apelo às raízes esquecidas da Aventura; 4º) Porque a Baía está impregnada nesta sequência duma atmosfera mágica; 5º) Porque a Ponte de São Francisco é a Ponte para o Fantástico.

Toda obra de Hitchcock realiza um retorno ao país da fábula, daí porque todos os seus filmes exigem uma apreensão sob todos os planos (sensorial, vivencial, crítica) fabulosa. Este fabuloso é a vertigem e o abismo de se ingressar do outro lado do espelho, lá onde a inteligência teórica não vai. Este fabuloso é o círculo rotativo; são as profundezas inóspitas e inexploradas da espiral. É o salto no nada, do qual o homem médio se descarta através de Descartes, com um racionalismo de algebeira (Cf. o It isn't my line de Scottie diante da proposta do construtor naval).

Daí um propósito constante em Hitchcock — o de tomar personagens logicistas, de inteligência e instrução médias (Cf: o Fotógrafo-especializado de Rear Window, o publicista de North by Northwest, o advogado de The Birds, o detetive (para quem a lógica-dedutiva faz parte da profissão) de Vertigo, e fazê-los sofrer até as últimas consequências as armadilhas de seu próprio racionalismo, fazê-los provar até os últimos apelos as ciladas de sua incredulidade feita sistema lógico, fazendo-os viver até os limites últimos, uma aventura paroxística, inusual e totalmente impregnada da dimensão perdida da fábula.

Contudo, desta infância, deste passado de fábula a humanidade só possui uma memória petrificada: um museu de arte visto de longe, uma casa branca, uma baía abandonada, uma ponte suspensa para o nada, quadros de crianças, árvores seculares que observam com uma serenidade inquietante o desfile efêmero das gerações humanas, uma catedral submersa no oceano do tempo, um cavalo (símbolo da féerie cósmica e da euforia da imaginação) de madeira, etc.

3ª CHAVE: CIRCUNVOLTAGEM DE EСПELHOS

Como toda obra inesgotável, Vertigo é aberta a todas as chaves, a todos os mitos, e ao mesmo tempo, pela sua compactividade, nenhuma chave lhe dá ingresso.

E Um Corpo que Cai é uma obra aberta porque: a) Hitchcock construiu (funcionalmente) um desnível qualitativo entre a dimensão onírica de Madeleine e a superficialidade da explicação de Judy; b) comprovada pela própria Judy a meia-verdade e meia-mentira da vertigem de Madeleine, o filme fica fincado sobre uma perene dúvida: não teria Scottie encontrado a verdadeira Madeleine? Por sinal Madeleine é: a Mad-Line (linha louca) ou seja a espiral; c) Hitch destruiu o princípio de identidade absoluta: cada ser não é apenas a linha reta dele mesmo, é uma espiral absorvente, uma ponte aberta; uma osmose circular dele com os outros.

Quando no início o construtor pergunta a Scottie se uma pessoa morta pode se apoderar de uma vida, este, condicionado por um pragmatismo bem americano, responde imediatamente não. E entretanto, toda a aventura que daquele momento em diante Scottie passa a experimentar vem comprovar justamente o contrário: Scottie é atraído por Madeleine/Judy e vai pouco a pouco com ela se confundindo; a presença de Madeleine está viva em todos os lugares, em todos os detalhes e em todas as pessoas, até que finalmente Scottie a assume totalmente e

cai no vazio de seu tumulto (CF. sequência do pesadelo).

Este jogo de relações, esse embaralhamento de imagens até o infinito conduz à imagem do espelho (3ª chave do filme), e onde Madeleine está quando Scottie a encontra na casa das flores. Cada personagem de Vertigo é um espelho que absorve os outros, com eles se confundindo. Cada personagem é um prolongamento tanto vivo quanto possível dos outros. Cada espelho aciona nos outros novas cadeias de prolongamentos (CF. Carlota petrificada propulsa o petrificamento de Madeleine (sentada estatualmente no Museu) que propulsa o petrificamento de Judy (seu semblante de perfil contra o verde marinho da janela).

Se Psycho é um filme sobre a repulsão (repulsão de Marion pelo seu ambiente que a leva a evadir-se; repulsão de Norman pela idéia de liberdade que o leva a castrar o vôo dos pássaros e empalhá-los, destruir Marion (ela também pássaro inquieto) e submergir o automóvel (outro símbolo de liberdade), repulsão dos psicanalistas pela anormalidade de Norman que os leva a engaiolá-lo como um pássaro doente, se The Birds é um filme sobre a libertação (através da qual os pássaros se libertam da sua ancestralidade, de sua conceptualidade, de sua predeterminação, e libertando assim, indiretamente, os habitantes de Bodega Bay, que no final, a abandonam), Vertigo é um filme sobre a fascinação (fascinação de Madeleine, Judy, Scottie e finalmente Midge (Barbara Bel Geddes (CF. Auto Retrato) pela dimensão mitológica de Carlota Valdez--- porque Carlota não é apenas ela mesma, ela é como as sequóias, um halo intemporal e sempre vivo, uma fênix capaz de renascer cada vez que tocada (com os olhos).

É interessante observar que tanto a repulsão quanto a persuasão, quanto a libertação e a fascinação estão ligadas à presença do Olho: Norman observando Marion no banheiro pelo buraco da parede (Psycho), o olho da teleobjetiva (Rear Window), a devoração pelos pássaros dos olhos dos humanos (The Birds), o visor ou olho de vidro do carro de Scottie e o olho da apresentação (Vertigo).

Se The Birds (Os Pássaros) é um filme fe-

chado sob uma aurora fulgurante e indeterminada, os Portais do Passado em Vertigo (Um Corpo que Cai) são eles também inaugurais: ambos os filmes abrem sobre nós a possibilidade sensível de um presente ricamente dialético.

(1) O cinema está por sua matéria e sua estrutura melhor preparado que o teatro para uma responsabilidade muito particular de formas que nomeei de a técnica do sentido suspenso. Creio que o cinema tem feito mal em proporcionar sentidos claros e que no estado atual ele não deve fazê-lo. Os melhores filmes para mim são os que suspendem o sentido. Suspende o sentido é uma operação extremamente difícil exigindo ao mesmo tempo uma grande agudez técnica e uma total honestidade intelectual(...) O Anjo Exterminador de Buñuel é um filme que não possui sentido algum. E nesta perspectiva, é um filme belo: pode-se ver como a cada momento, o sentido é suspenso, sem jamais ser, bem entendido, um nonsense. Não é absolutamente um filme absurdo, é um filme cheio de sentido, cheio daquilo que Lacan chama a significância. Ele é cheio de significância, mas não possui um sentido, nem uma série de pequenos sentidos Cahiers du Cinéma nº 147, setembro/63.

(2) Se Rear Window é um filme sobre a persuasão (porque o mundo exterior não é bem ele mesmo, é a projeção de nossa subjetividade).

PONTOS LUMINOSOS

LES CRÉATURES, Agnès Varda. Filme-caranguejo. Antenas. Séries de Cinélias. A Aurora Boreal do Cinema. Uma 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 camera estando do Outro Lado do Espelho. Cinzento Plúmbeo, rosa choque, es carlate, as cores dos Espelhos Quebrados. Igitur de Mallarmé? Pelo avesso: é o Castelo da Impureza.

ROCCO E I 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; tropeçamentos 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 Óstia comum a todos, participar do Jogo.

THE SANDPIPER, Vincente Minnelli. O Cinesplendor encantatório do Metrocolor (ou Minnellicolor). A Pele Dourada do Universo. O Nu Bronzeado do Mundo. Trópicos 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)randa. 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 a toda Linguagem. É possível ser feliz no século XX? Jules e Jim e Catherine dizem que sim. Mas é preciso esquecê-los: a adolescência terminou.

L'ANNÉE DERNIÈRE À 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. Un coup de Câmera abolira-t-il l'hasard? Uma câmera contra as galáxias da Incerteza.

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG, Jacques Demy.

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 cinematográfica. Fuzarca sonoro — visual. Cinemuriqueta. Esculhambação fílmica. Avacalhãção do cinema. Brincadeira motovisual-sonora. Bricabrac cinemático. 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.

EM BUSCA DO CINEMA PERDIDO

À BOUT DE SOUFFLE (Acossado) de Jean-Luc

Godard. Em Renais, 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 teledinamicamente tentam construir o todo: o filme é a dificuldade de ser do próprio filme. Se Schoenberg faz música atonal, porque é que não se pode fazer cinema atonal? Em À Bout de Souffle nós provamos até limites desconhecidos a vertigem e a angústia da fundamental entropia do universo: tudo se perde, se evolui, nada se fixa ou projeta-se. Cada instante é epidermicamente marcado pelo seu fatal movimento, portanto ultrapassamento, 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 tra-

ços iniciais; é a introdução a uma nova arte-vida possíveis. Antonioni do romance chegou à arte concreta: a estrutura-conteúdo, um novo processo de informação onde importa menos as 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.

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (Papai precisa casar) de Vincente Minnelli.

Se a frequência de pujança informacional de um filme pode ser equilatada 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 TRIAL (O Processo) de Orson Welles.

Se filmar é construir um determinado objeto (realidade) com um determinado instrumental (o audiomoto visual), 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 nadificação 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 (Idem) de Howard Hawks.

Cineasta gestálico, Hawks simplesmente não acredita em exterior e interior, nos êlans 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 Hatari 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 ótica acústica. Se como qualquer thriller hitchcockiano, Hatari lógico-discursivamente nada diz, analógico-sinteticamente já inclui todas as perguntas e todas as respostas.

CLEOPATRA (Idem) de Joseph L. Mankiewicz.

Em cada gravura, um êlan petrificado, em cada tûmulo, um sonho enterrado, em cada espaço silencioso, um gesto embalsamado: o único modo de reanimá-los, desenterrá-los: a linguagem. Construção arquitetônica, sólida ou efêmera do projeto mesmo do homem diante do mundo, dos outros e do tempo, é a linguagem o único documento durável de sua existência, de seu combate, de sua paixão inútil. Há cineastas que possuem o senso do movimento (Preminger, Welles), há outros que possuem o senso do detalhe (Hitch, Antonioni) ou do décor (Minnelli, Visconti) e há, por sua vez, os que pos-

suem o senso do diálogo: Claude Chabrol, e J.L. Mankiewicz; nele o diálogo possui uma força vibratória, uma entonação declamatória, meditativa, ele emerge telegraficamente da imagem e permanece como um eco a latejar em nossas consciências perceptivas. A palavra é sobretudo a arma de fogo dos personagens diante dos outros e perante nós mesmos. No mesmo plano que os travelling-asas de Resnais ou as cores-estrutura de Minnelli, a palavra é a projeção no décor das obsessões dos personagens: a marca de suas presenças no mundo. A palavra é a única vida por que capaz de organizar e ordenar o caos em cosmos, em arrancando de suas entranhas um sentido: somente ela é capaz de revelá-lo e perpetuá-lo. A palavra é a permanência do homem no tempo.

OTTO E MEZZO (Oito e Meio) de Federico Fellini.

Fellini é, por excelência, o anti-Lubitsch: ao contrário do amargo disfarçado em vaudeville, é o vau devillesco disfarçado em amargo. Lubitsch é um pessimista dissimulado, Fellini é um otimista dissimulado. Obra mágica, anti-naturalista, Fellini 8 e 1/2 é inquestionavelmente o maior Fellini (ou é o anti-Fellini?) Pela primeira vez, o universo particular (e metafísico) do cineasta, veio acrescido de uma supervisão racional, de auto crítica, quer dizer, do outro (Daumier e o Grilo Falante), capaz de ultrapassá-lo qualitativamente. E portanto não é um Fellini que autonegasse, mas um Fellini que supera-se em despojando-se totalmente num burlesco exorcismo. E o episódico, elemento básico da manipulação do cineasta, sofreu um corte de bem maior organicidade: sonho, passado, music-hall, presente, sciencefiction, futuro, mesclam-se em termos de totalidade orgânica (tempo e espaço além de um critério anedótico-convencional de encaixá-los).

OS DEZ MOMENTOS DO CINEMA

01)- VERTIGO, Hitchcock. Vertigo: a Verti-

gem do cinema. É o travelling Circular, a viagem, a Ci-
nestesia. Dentro do olho, as galáxias, os espaços infini-
tos, as vias láteas, os espaços curvos. Constelações: ci-
nema-curvo. A espiral, a rotação, o movimento dialético
do universo. Vertigo é a vertigem dos espectadores, dos
atores, da equipe técnica, do cineasta. Envolvimento elé-
trico--impasse da Renascença.

02)- 2001, Kubrick. A odisséia do espaço (a
4 dimensões) cinematográfico. Os dois momentos máximos
do cinema têm nome grego: Vertigo, odisséia. 2001: Home-
ro-Nasa. Cinasa. Kubrick filmou o Espaço-Curvo, registrou
Deus, entrevistou o Todo-Poderoso. Cinema-verité do Abso-
luto. Cine-teofania. Vertigo & 2001, micro e macro-estru-
tura de uma mesma vertigem.

03)- 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 ouvir. Não
a galáxia: a xícara-galáxia, o cinzeiro-galáxia, o auto-
móvel-galáxia. Auto-cinema. O cinema faz a sua psicanáli-
se. O mea-culpa da câmera. Metacinema.

04)- EXODUS, Preminger. E o verbo se fez ci-
nemascope. O Talmud diz: Eles ouviram as vozes. Mas ago-
ra se fizeram Imagens. Exodus é o Talmud cinematográfico.
Do Velho Testamento ao Novo Cine-Testamento. E no encon-
tro da Terra Prometida, o Cinema Prometido.

05)- HIROSHIMA, MON AMOUR, Resnais. Filme te-
lestar, feito em microondas. Se o mundo é amnésia, o ci-
nema é memória. Da luta entre a memória e o esquecimento,
o filme só apanha algumas descargas, alguns fulgurantes
estampidos. Cinema protonseletrônico.

06)- PERSONA, Bergman. O Des (mascara) mento
do Cinema. De dentro do Não, o Sim. E toda imagem tem por
objetivo a morte de outra--correção cinematográfica de
um pensamento de Hegel--nesta orgia vampírica entre as
imagens.

07)- 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 i-

magens & sons. O primeiro, o único sonho. Conto de fadas
noturno. As imagens passam como tempestades, quando V. a
bre o olho o filme terminou. Klee cinematográfico, o pa-
raíso do cinemascope. Explodir colorido no azul mallar-
maico do Mediterrâneo.

08)- THE BIRDS, Hitchcock. É o dilúvio, o
Raio, o Apocalipse. O fim da era guttembergiana - o iní-
cio da era heinsenberghiana - o frêmito inaugural da pas-
sagem. Provar quanticamente que o universo é descontínuo.
A terrebilatas, o fascinium e o tremendum, as três dimen-
sões do cinema sagrado.

09)- WEST SIDE STORY, Wise & Jerome Robbins.
West - Side - Movie. Gesangstunkwerk. Cinema - Arte To-
tal de Wagner. Pintura, música, teatro, dança, literatu-
ra, poesia, arquitetura, escultura.

10)- THE MIRACLE WORKER, Penn. Penn, um rea-
lizador 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 silogis-
mos, mas com porradas. E de repente o estalo; Helen, ce-
ga surda e muda, Vê tudo, Escuta Tudo, Fala Tudo--tem a
poeira das estrelas no rosto.

CI(S)NE (II)

- 01)- TEMPO DE GUERRA X O PEQUENO SOLDADO
- 02)- TRAGÉDIAS DELL'ARTE
- 03)- OS HOMENS E SEUS PÁSSAROS - OS PÁSSAROS E SEUS HOMENS
- 04)- OS FILMES DE OTTO PREMINGER
- 05)- PIERROT LE FOU: O VÃO VÃO
- 06)- VIDAS SECAS X DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
- 07)- CONCRECLIPSE

TEMPO DE GUERRA X O PEQUENO SOLDADO

Les Carabiniers (Tempo de Guerra) e Le Petit Soldat (O Pequeno Soldado), ambos de Jean-Luc Godard, se aproximam por abordarem um mesmo tema (a guerra), e por formularem a mesma questão (como ser livre?). Só que cada um desses filmes aborda a temática Guerra sob prismas diferentes e formula a mesma questão de perspectivas apostas. O Pequeno Soldado historiciza o tema, o situa face a um momento histórico preciso e determinado: a guerra da Argélia. Tempo de Guerra universaliza o tema, não o restringe apenas a um momento histórico determinado - o filme trata não de uma mas d'A guerra, isto é, da idéia de Guerra. Logo, Les Carabiniers é uma ficção, e Le Petit Soldat, um documentário. O primeiro estrutura-se a partir de algumas possibilidades do cinema ficção: o cinema-fábula, o cinema-parábola, o cinema-conto. O segundo, a partir de algumas das possibilidades do cinema-documento: o cinema-entrevista, o cinema-enquete, o cinema confissão. Les Carabiniers formula o problema como ser livre? de uma perspectiva puramente ativa, Le Petit Soldat o formula duma perspectiva puramente reflexiva. Ora, para Godard, ação (realismo) sem reflexão (ficção) ou vice-versa, é algo totalmente inútil. Os personagens godardianos se dividem, desde seu primeiro filme (A Bout de Souffle/Acossado), em dois grupos inconciliáveis: os ativos (Michel Poiccard/Jean Paul Belmondo) e os reflexivos (Patricia/Jean Seberg) ou como formularia Haroldo de Campos: os táticos e os estrategistas. Os carabineiros Michel Ange e Ulysses pertencem ao primeiro grupo: demasiadamente ingênuos e confiantes, eles se entregam irrefletidamente à ação, e por isso mesmo serão elementarmente enganados e primariamente mortos. Bruno Forestier o pequeno soldado (em francês: soldadinho) pertence ao segundo grupo: demasiadamente lúcido e escrupuloso, ele jamais se deixa entregar irrefletidamente à ação, o que o leva, no final das contas, a não se entregar a ação nenhuma.

(O filme começa com Subor dizendo o tempo da ação já passou, o da reflexão começa...). Por não se colocarem nenhuma questão, por não fazerem perguntas, por não desconfiarem ou por confiarem em demasia, Michelange e Ulysses encontraram a morte atrás de uma parede branca. Por as colocar demais, por fazer perguntas demais, por desconfiar demais ou por confiar de menos, Bruno acaba não realizando seu projeto e como ele próprio confessa, tenho a impressão de não ter aproveitado bem o meu tempo. Durante todo o tempo que passou em Genebra, Bruno não fez nada, desperdiçou seu tempo. Também os carabinieri não fizeram nada e voltam da guerra tão vazios quanto o eram antes. Isto porque tanto a ação em si quanto a reflexão em si são inúteis. De que adianta agir, se não se sabe por que, para que e no que centralizar a ação?. Se a pura ação leva à entropia ou a morte, a pura reflexão conduz à inconsequência, à inércia, à covardia, à impotência, logo, de certa forma também à morte. Bruno diz que ao filmar o rosto angustiado de Verônica/Karina pensando a morte, ele teve a extraordinária sensação de fotografar a morte. Pois na penúltima sequência do filme, quando Bruno põe as duas mãos em volta do rosto e nos olha angustiado, somos nós espectadores que provamos esta extraordinária sensação. De que adianta conhecer de cor as obras e as vidas de Louis Aragon, Jean Cocteau, André Malraux, Lenine ou Paul Klee se as nossas vidas e as nossas obras estão por serem feitas? De que adianta citar O Encouraçado Potenkim (Frères, Frères, Frères... diz a estudante comunista antes de morrer, referindo-se ao filme de Eisenstein), Lenine e Maïacovsky quando carabinieri apontam em nossa direção? De que adianta saber que a cor dos olhos de Verônica é gris-Velasques se a guerra da Argélia continua? De que adianta a (sublime) saudação dos republicanos espanhóis quando uma nação está sendo terrorizada?

Em Bruno Forestier, Godard colocou a própria auto-crítica de sua geração: a geração Cahiers du Cinéma, e — panturrada e intoxicada de cultura artística, que vive indagando na superestrutura do processo e se perdendo

no labirinto de suas abstrações culturais. Um excesso de estratégia já é falta de tato. Na verdade, qualquer exercício que contasse somente com gente do tipo de Michel Ange e Ulysses iria numa semana à bancarrota. Na verdade, qualquer Agência de Serviço Secreto que contasse somente com gente do tipo de Bruno Forestier, iria numa semana à falência. Daí porque Les Carabiniers é o primeiro filme de guerra da história do cinema (assim como Une Femme est une Femme/Uma mulher é uma Mulher é a primeira comédia musical do cinema e À Bout de Souffle o primeiro filme policial do cinema e Le Petit Soldat é o primeiro filme de espionagem da história do cinema): Porque nem Michel Ange e Ulysses são soldados, nem Bruno é um agente secreto, nem Angela/Karina é uma dançarina da Metro nem Michel Poiccard é um gangster. E mesmo aqueles que não vêem nenhum gênio em Jean-Luc Godard, não podem deixar de reconhecer que seus filmes reformularam estruturalmente os gêneros cinematográficos: seja o filme policial (À Bout de Souffle), seja o filme musical (Une Femme est une Femme), seja o filme de espionagem (Le Petit Soldat), ou seja o filme de guerra (Les Carabiniers).

O Pequeno Soldado é o primeiro filme de espionagem da história do cinema porque Bruno Forestier é a antítese de James Bond: Bruno é feio, deselegante, de estatura média, pouco atraente, se recusa a ser um mero executivo, um simples cumpridor de ordens, a ponto de colocar em questão as ordens superiores, está constantemente se interrogando da validade ética, (logo, política) de sua ação (CF: frase de Lenine que Bruno considera bela e comovente: a ética é a estética do futuro, a cada segundo ele coloca a si próprio e o mundo em suspensão (daí a diretriz do filme ser fundamentalmente auto-crítica: J'etais très jeune et très con/eu era muito jovem e muito idiota diz o pequeno soldado a certa altura) não tem certezas adquiridas para sempre nem diretrizes traçadas para toda eternidade, ele é um aturdido um confuso, um dubio, tem escrúpulos morais (coisa praticamente rara

ou até mesmo incompatível com o modelo clássico do homem de-ação), a questão dos fins e dos meios o preocupa e o inquieta, conta com poucos recursos instrumentais. Bruno é, em suma, a formulação mais moderna e mais completa já aparecida num filme de espionagem do anti-James Bond, do anti-herói, do anti-super homem: seu cérebro é vulnerável por indagações, perguntas, questões; sua mente é vulnerável por incertezas, dúvidas, temores; sua consciência é vulnerável por angústias, inquietações, medos; seu coração é vulnerável pelo amor, pelo ódio, pela ternura, pela saudade; seu corpo é vulnerável pela dor física e pela tortura. Ao estar no mundo direto, limpo, eficaz e técnico da maior parte dos agentes-secreitos em trânsito cinematográfico (007, Flint, Agente da Uncle, Matt Helm, etc.), Godard opõe o estar-no mundo a tordoadado, nervoso, confuso, perplexo, catatônico e pânico de Bruno Foriester.

Le Petit Soldat, é um filme íntimo, sincero, confessional, pascaliano. Les Carabiniers é um filmedistanciado, sarcástico, caricatural, brechtiano. No primeiro Godard foi o mais longe possível na direção de um cinema intimista, confidencial, confessional (e até autobiográfico. Bruno é ao mesmo tempo um crítico-de-cinema do Cahiers du Cinéma e um cineasta da Nouvelle-Vague): a total identificação de uma platéia com um personagem. No segundo, Godard foi o mais longe possível na direção de um cinema épico, brechtiano, crítico: a total desidentificação de uma platéia com um personagem. Já temos portanto as bases de uma visão de processo de Godard: personagens ativos (Michel Ange e Ulysses) misancene distanciada (reflexiva); personagem reflexivo (Bruno) misancene aproximada (ativa). E esta dialética cinematográfica da distância & aproximação, Godard a estende até a problemática ontológica dos personagens. Porque os personagens godardianos cometem estes dois erros que consistem em estar excessivamente próximos das coisas ou estar excessivamente distanciados das coisas, e que para Godard representam duas formas idênticas de alienação.

Muito próximo das coisas para poderem delas se distanciar, impossibilitados concretamente de terem acesso à reflexão (ambos são semi-analfabetos),

Michel-Ange e Ulysses tomam a mentira (a promessa do Rei) por verdade, tomam a ficção por realidade concreta, tomam cartões-postais por títulos de propriedade, tomam a fotografia pela verdade (e Michel-Ange levará até à paranóia esta confusão da aparência com a realidade: ele toma a tela de cinema pela realidade). A descoberta da reflexão e da distância será para eles fatal, brutal, mortal: Michel Ange e Ulysses morrem ao descobri-las, aí já é tarde demais. Muito distanciado das coisas para poder delas se aproximar (e isto no sentido literal: os pensamentos de Bruno o impedem de aproximar o revólver em Palivodla), impossibilitado concretamente de ter acesso à ação (Bruno é um intelectual europeu, um crítico do Cahiers) Bruno confunde a realidade com a ficção, toma a Guerra da Argélia pela Guerra Civil Espanhola, toma a História pela literatura, a atualidade pelos livros de Malraux, Aragon. A descoberta da ação e da proximidade será para Bruno fatal, brutal, quase-mortal; ele descobre a Argélia pela sensação de calor na mão, pela sensação da água e pano no rosto, pela sensação da eletricidade no corpo. Mas para Bruno ainda não é tarde demais.

Daí porque Godard toma sempre casos extremos, onde o problema dos fins-e-dos meios, da liberdade e da ação, da liberdade da ação e da ação pela liberdade se coloca duma maneira dramática, incisiva, épica. Daí porque Godard sempre toma personagens entre a ação e a reflexão, entre a tática e a estratégia, entre a teoria e a prática, entre a fábula e o documentário, entre a superestrutura e a infraestrutura do processo. Mas ao em vez de ditar a justa-saída dialética (a ação reflexional e a reflexão ativa) e fazer cinema-de-tese, com herói positivo e solução empacotada, Godard apenas constata os equívocos a que pode levar a escolha por somente uma destas duas realidades indissolúveis: a inteligência e o projeto.

2 TRAGÉDIAS DELL'ARTE

FACE A: SE O CHAPEUZINHO VERMELHO...

Já em Breakfast at Tiffanys (Bonequinha de luxo), Doly (Audrey Hepburn) escondia, por detrás da ar madura de papelão da vamp, a face cândida e nostálgica da caipirinha perdida na grande metrópole. O Jogo, o travestimento, o disfarce, a dissimulação, mais do que escudos são indispensáveis muletas porque por detrás do desembaraço, da desenvoltura, da invulnerabilidade se esconde (mas não por muito tempo) uma estonteante fragilidade. Aquela sequência de Breakfast com Audrey e George Peppard roubando máscaras numa loja, ou então a festa no apartamento-gaiola de Dolly, já eram o prenúncio do carnaval - trágico - burlesco de A Pantera Cor de Rosa (The Pink Panther). A flagrante inadaptação dos personagens em seus (?) décors, temática constante na obra de Blake Edwards (tratada de maneira tapa com luva em Bonequinha de luxo, de maneira brutal em Days of Wine and Roses (1) é aqui acentuada pelo fato de se tratar de um décor cosmopolita, por conseguinte, um no man's land, onde ninguém está em casa, construído para week-end de milionários. Ora, nos heróis, principalmente Inspetor Clouseau e sua gang de policiais, não são nem mundanos, nem muito menos esnobes...

Se essa inadaptação, mostrada de maneira arrasadora e carnavalesca através do personagem de Peter Sellers (atingido, inclusive, o plano da impotência sexual), não nos choca muito e é capaz até mesmo de nos divertir, pois tal é a linha de comportamento que Edwards moldou o personagem desde sua primeira aparição - O Inspetor Clouseau ao segurar o globo com as mãos (o controle das forças no universo), resvala e cai sobre o mesmo - o mesmo não acontece com o personagem da Princesa: se nós acompanhamos desde o início o desembaraço dela nos segredos do Jogo (Claudia Cardi-

nale entra em cena vencendo desenvoltamente David Niven no esquí), a sua saga (sequência do jantar, onde a Princesa resume, em poucas palavras, com um clichê freudiano bastante verdadeiro o personagem de Niven: Você precisa provar a si próprio que é viril), não é senão com um gosto amargo de decepção, e com os lábios também dormentes, que aceitamos que após algumas taças de champanha ela se mostre de uma imaturidade emocional tão desconcertante. Falamos em imaturidade e se trata evidentemente de um chão psicológico, o mais comum dos lugares da psicologia tradicional: mas de nada adiantará aqui fazer literatura, falar na irredutibilidade do Ser a esquemas globais de interpretação. Os personagens de A Pantera Cor de Rosa se mostram incapazes de transcender o mais mecânico e primário nível psicológico...

Essa ironia lubitschiana do amargo temperado com champagne, essa ironia cruel se estende não somente sobre os escoteiros (o Inspetor Clouseau como sobre os lobos maus: David Niven com suas preparações minuciosas, com seu laboratório de embustes e farsas, com seu Jogo de vítima, com seu andar coxo e preparado para despertar o instinto maternal da Princesa, para depois de tudo isso levar a Princesa intata para a cama, é uma das mais tragicômicas aparições de Don Juan na tela. Isto porque, se Chapeuzinho Vermelho vem voluntariamente jantar na casa do Lobo-Mau, este por sua vez, perde sua razão de ser...

(1) - Assim como seus personagens utilizam a interpretação como um mecanismo de proteção de suas pouco disfarçáveis vulnerabilidades, Edwards usa o tom de comédia e legeretê, aquela manière fantasiste, para esconder as suas. A misancena funciona aqui como Máscara: é só esta máscara cair e temos um realismo brutal, paroxístico, duma crueldade e d'uma violência quase fulerianas: The Days of Wine and Roses.

FACE B: JAMES BOND NO PAÍS DE ALICE

Em The Pink Panther (A Pantera Cor de Rosa), o Inspetor Clouseau é preso pela armadilha de seu ideal de omissão. Ao contrário da esposa (Capucine), de David Niven, de Robert Wagner, todos eles (cínica e deliciosamente) farsantes, ele não faz o jogo. A um universo de mentiras verdadeiras, o Inspetor quer impor seu universo de verdades mentirosas. À inventividade, a dissimulação, (ligada fundamentalmente à presença do disfarce, do travestimento, da Máscara: os falsos estudos e a vestimenta de formatura de Robert Wagner, os entr'actés e as mudanças rápidas de vestimenta de Capucine, a falsa sofisticação da Princesa, o jogo-de-vítima e a perna falsamente fraturada de David Niven) dos demais, ele opõe a seriedade pequeno-burguesa do homem-de-gabinete (Não bebo em hora de serviço é um de seus slogans favoritos). E portanto, os que não participam sofrem as consequências dos cálculos e das manquinações daqueles que fazem o jogo: tal é a lição, se vocês ainda gostam de pedir lições ao cinema, de A Pantera Cor de Rosa. O Inspetor Clouseau não Faz o Jogo? Até certo ponto, sim. Porque é bem possível que a perseguição ao ladrão de jóias nada mais seja para ele do que a afirmação de uma virilidade de estilo feudal (donde o seu aparecimento de armadura na Festa final) algo análogo à perseguição de Niven aos raptos simulados do cachorrinho da Princesa. Don Juan, o Inspetor Clouseau, o é, sem dúvida nenhuma; seus lances à la Rodolfo Valentino, e seu violino que corresponde ao herói romântico, o comprovam. Nesse sentido, A Pantera Cor de Rosa se apresentava como uma tentativa de integrar um universo de capa-e-espada, de heroísmo medieval, no contexto em nada heróico da vida moderna; como nossos heróis não eram Portos nem D'Artagnan, o filme só poderia resultar satírico. Mas a farsa e a sátira são confortáveis: nelas o espectador pode observar o trágico (ou o ridículo), de corpo de fora, sem o peri-

go de corar ou de inquietar-se. Este distanciamento não tem a sua vez em A Shot in the Dark (Um Tiro no Escuro). Já agora o Inspetor Clouseau, depois de A Pantera Cor de Rosa, não mais se ilude; ele Faz o Jogo, bebe em hora de serviço, utiliza as vantagens e garantias de sua condição de cão-de-guarda da Lei em benefício próprio (no caso amoroso). Só que, nova ironia blakedwardiana, também os que participam estão abertos às armadilhas de suas iniciativas; e não é todo dia que se vê um inspetor de polícia ser preso tão repetidas vezes; tal é a lição, se vocês ainda gostam de pedir lições ao cinema, de A Shot in the Dark; tanto a disponibilidade quanto a omissão se encontram próximas do risco. Substituindo a imbecilidade sistêmica e programática do Inspetor Clouseau de A Pantera Cor de Rosa pela imbecilidade relativa do Inspetor Clouseau de Um Tiro no Escuro, Blake Edwards deu maior organicidade a sua problemática fundamental: a inadaptação do homem no décor, evidenciada através de uma relação desastrosa e catastrófica com os objetos que o cercam. Afinal, ao nosso herói que, diga-se de passagem, não é nenhum fracasso com as mulheres, não falta quando mesmo um certo charme a la James Bond; Eliminada esta frágil e presunçosa barreira (a comodidade da não identificação) tanto nós quanto o Inspetor Clouseau não mais estamos imunes aos tiros no escuro, quer dizer, ao Pesadelo.

OS HOMENS E SEUS PÁSSAROS OS PÁSSAROS E SEUS HOMENS

LOUIS PAUWELS E JACQUES BERGIER - (O Despertar dos Mágicos) o fantástico não convida à evasão, mas sim a uma adesão mais profunda.

ANDRÉ BRETON - o fantástico do fantástico é que o fantástico não existe.

LÉLIO - o fantástico não é a exceção da regra, é a regra ela mesma excepcional.

LUIS BUÑUEL - o mistério é o elemento essencial de toda obra de arte. Porque a realidade é múltipla e para homens diferentes. Quero ter uma visão integral da realidade; quero entrar no mundo maravilhoso do desconhecido (Revista de La Universidad del México).

GEORGES GRAQUE - a ciência tranqüiliza, a arte é feita para perturbar.

LÉLIO - Braque parece tomar como ponto de referência aqui, a ciência mecanicista e auto-suficiente do século passado, que tinha a ilusão de poder abocanhar, aprisionar e condensar todas as cambiâncias, fissuras e oscilações virtuais do real, em planificações lineares e causalísticas, pois nada existe de mais perturbador (e mais fantástico) do que a ciência contemporânea, que sustenta suas inconsoláveis certezas em alicerces tão pouco estáveis e fixos como a imprevisibilidade, a irregularidade, a não causalidade e a indeterminação.

CLARICE LISPECTOR - uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada.

LÉLIO - Os pássaros é o Real em estado primário, pré-fônico, inqualificável, inconceituável, injustificável, indesculpável, inequacionável, inutilizável, inlogificável, irrazoável: uma obscena excreção do Acaso.

ALFRED HITCHCOCK - eu não teria filmado Os Pássaros, se na história se tratasse de abutres ou de aves de rapina, pois o que me fascinou foi o fato de se tratar de pássaros banais, pássaros de todo o dia (Cahiers du Cinéma nº 147).

LÉLIO - fazer um filme fantástico com F, fazer um filme onírico é muito fácil e até reconfortante: o espectador pode tomar aquilo que vê na tela por algum vago símbolo de alguma realidade que não lhe diz respeito, mas mostrar o ataque dos pássaros em pleno cotidiano, mostrar acontecimentos ilógicos como cotidianamente possíveis torna duplamente mais inquietante e fantástico um filme. O fantástico nasce da consciência de sua cotidianidade, da consciência de que podemos esbarrar com monstros, em pleno dia, na rua, no ônibus, no cinema. Essa aspiração do Desconhecido em pleno dia, essa concreção do fantástico dentro do quadro de um mais rigoroso e despojado realismo, são também chamadas de Realismo-Fantástico.

BUÑUEL - não gosto nada de conselhos; no entanto, lhes diria isto: Desconfiem da música; é muito fácil servir-se da música para exprimir certos sentimentos ou certas sensações. A força de contar com a música, acaba-se por trair a imagem. De minha parte renunciei, em Nazarín, a todo acompanhamento musical. E espero em meus próximos filmes, continuar essa experiência (Le Monde).

LÉLIO - desdramatizar é suspender todo comentário: musical, instrumental, significante. É colocar a significação do filme em suspenso, e obrigar o espectador à uma participação conflitante com o filme, obrigando-o a ele mesmo decidir o significado global da obra.

JEAN-PAUL SARTRE - mas há pessoas que se sentem atraídas pela permanência da pedra. Querem ser maciças e impenetráveis, não querem mudar: a onde as conduzirá a mudança? Trata-se de um temor de si próprio original e um temor da verdade. E o que os amedronta, não é o conteúdo da verdade, que nem sequer suspeitam, porém a

própria forma do verdadeiro, este objeto da indefinida aproximação. É como se suas próprias existências estivessem eternamente em sursis (Reflexões sobre o Racismo).

LÉLIO - em Os Pássaros, a incredulidade sistemática dos espectadores (de dentro e de fora da tela) face ao ataque dos pássaros, torna duplamente necessária a obra.

JEAN COCTEAU - há obras que nos tocam, que nos desenraizam. Há ainda as que nos obrigam a sair de casa.

LÉLIO - trata-se, enfim, do mais cego dos idealismos, do mais esquizofrênico dos essencialismos: os habitantes de Bodega Bay acreditam que é a nossa consciência que determina as coisas, que o mundo gravita como um satélite em torno de nossas cabeças, que a realidade vive em função dos nossos esquemas lógicos, que os territórios vivem em função dos nossos mapas, que os pássaros vivem em função dos nossos tratados ornitológicos.

HITCHCOCK - daí porque o cetiscismo face a catástrofe possível é expresso através da velha ornitologista: ela é uma racionária, não pode crer que alguma coisa de estranho possa acontecer com os pássaros (Cahiers du Cinéma nº 147).

LÉLIO - o filme prova que um pássaro, ao contrário do que dizia Platão, não se comporta conforme a Ideia de Pássaro, e que por sua vez, o conceito pássaro nada mais é que uma tentativa de redução de atualidade provisória e sempre sujeita a alterações e revisões face ao caráter basicamente trasmutante e transmutável de todo existente concreto.

CLARICE - eles ergueram o espanto, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, e um novo mistério - (A Legião Estrangeira).

OS FILMES DE OTTO PREMINGER

A linguagem e os elementos infra-estruturais da informação cinematográfica estão condicionados a uma Sintaxe, isto é, a um código que delimita o campo de variações, de permutações, de possibilidades de troca e de jogo entre esses elementos infra-estruturais. Todo grande cineasta, todo inventor de cinema desmorona este código sintático através da agenciamento inédita, ilegal, não preestabelecida, não-codificada destes elementos infra-estruturais acima referidos. Uma explosão de raios e signos imprevistos - (Cf. Max Bense dá como básico da informação estética: a imprevisibilidade dos signos, a surpresa, o impacto) desabam como uma tempestade sobre as planificações do código. Resulta daí, um cinema que não se deixa domar por uma retórica, que não se deixa domesticar por uma forma. Cinema incodificável, inretorificável: cinema informal, desconcentrado, descodificado, dessintaxado, vibração incontida de pré-formas, faixas de eletrividade, campos magnéticos, ondas eletrônicas, feixes de espasmos de luz.

ANATOMIA DE UM CRIME: O filme mais eletrônico, descodificado, informal, atonal, bergsoniano até hoje realizado por Preminger: massas nebulosas em transe e létrico; redemoinho de travellings, rotação do mundo, translação da inteligência humana.

PORGY AND BESS: Um show de calor, vibração, espasmos, vivacidade; quente e vivo como um Goya; senso total do espetáculo: trágico e cômico, sarcástico e lírico.

EXODUS: Desde Griffith não se via no cinema americano um encontro tão absoluto do épico e do lírico, da alma e do corpo, da presença e da ausência, da psicologia e da sociologia, dos raios solares da vida e da fermentação cinzenta da morte, do individual e do coletivo, do realismo e do fantástico, do élan e da racionalidade crítica, da História e do diário íntimo, do cinema-verdade

de e do cinema-mentira, do documentário e da ficção, da fotografia e da mise-en-scène, da panorâmica e do close-up.

BONJOUR TRISTESSE: A melhor adaptação já realizada no cinema da literatura de Françoise Sagan. Preminger novamente transcende do particular para o universal, do isolado para o global, e aprende, através do caso aparentemente isolado e banal de uma adolescente zozna, aturdida, confusa e perplexa, o comportamento blocal da crise de toda a juventude de pós-guerra. Cineasta moderno e precursor, Preminger lançou neste filme as plataformas, as coordenadas básicas e o plano-piloto do Cinema Moderno, que viria logo depois se concretizar estruturalmente em Jean-Luc Godard, o cineasta (p.excelência) da juventude moderna. Sintaticamente, temos em Bonjour, novas descodificações, nova dinamitação de um código sintático já caduco: agora no que diz respeito ao uso do travelling (uso solto, livre, desconcentrado de uma convencional lógica-causalística), onde o cineasta apurou ainda mais o seu senso do movimento; do flash-back (um uso sintaticamente novo do flash-back: as imagens do passado vão aparecendo lentamente dentro das imagens do presente e com elas se amalgamando) e principalmente no uso do colorido, atingindo quanto a este último item, um record até hoje insuperado. Bonjour Tristesse é o primeiro filme do cinema a propor uma utilização estrutural do technicolor. Não que nunca tivessem aparecido no cinema tentativas neste sentido, só que estas tentativas, vindas da parte de um Kazan (Vidas amargas), de um Powell (Sapatinhos Vermelhos) de um Huston (Moulin Rouge) de um Visconti (Senso), e de um Ford (Rastros de ódio) ficaram a um nível semântico-anedótico, nunca passando de uma valorização dramático-expressionista da cor (a cor utilizada para carregar, para tornar mais densa uma atmosfera ou para nuancear uma situação), não atingindo a infra-estrutura do material, capaz de fazer com que a cor passasse a agir como novo elemento da linguagem ci-

nematográfica e de fazer com que o filme se construísse e se acionasse a partir de suas cores. Em Bonjour Tristesse as cores não foram adicionadas de fora do filme para melhorá-lo ou para explicitá-lo, elas já são a infra-estrutura sintática e semântica do filme. Bonjour nasce, cresce, vive e respira através de suas cores.

SANTA JOANA: Aqui Preminger deflagrou-se a partir de uma perspectiva que é um dos rumos e uma das vertentes mais instigantes da arte moderna: tomar de contextos culturais já fossilizados, sugestões e motes e reestruturar estes leit-motifs em função da nova conjuntura política, social e moral desfechada pelo Século XX. Quer dizer: tomar mitologias, mitos e valores intocáveis, que já entraram para a tradição da cultura humana e para a academia do pensamento humano e revisioná-los, criticá-los, resituacioná-los, e reinformá-los à insistência de novas faixas de abordagem até transformá-las em novas ontologias. James Joyce tirou Ulisses das Alturas Inatingíveis do Olimpo e o atirou num bordel fedorento de Dublin, Jean Cocteau propôs que os anjos se vestissem de blue-Jeans, que a Fênix andasse de bicicleta e que Orfeu fumasse cigarros no Bar Flore de Saint-Germain de Près. Pois bem, Preminger irá mostrar Santa Joana D'Arc encarnada numa adolescente desmangolada, inexpressiva e de sexo indeciso: Jean Seberg, a mais sublime péssima atriz do cinema, e que depois de Preminger foi retomada por Godard em seu filme de estréia: À Bout de Souffle.

TEMPESTADE SOBRE WASHINGTON: Preminger enfrentou aqui o desafio de conciliar o cinema polêmico com o cinema metafísico, de conciliar o político com o fantasmagórico, o homem concreto e seu espectro. Mas para tal, novamente o documentário - o imediato: o homem é apreendido de fora, em seus movimentos físicos, em suas andanças e deslocções do corpo, em seu ato de locomover-se. Só que novamente aqui, o movimento físico de um corpo é animação do ser, o trânsito é transe, o

homem, fantasma: Comover-se é Locomover-se (Alain Resnais). Cinema fantasma por força de ser cotidiano, documental, panorâmico, hiper-realista.

A PRIMEIRA VITÓRIA: São duas as tendências da arte premíngieriana: um cinema solar, vibracional (Porgy and Bess), um cinema gélido, lunar (Anatomia de um Crime/Tempestade sobre Washington), para chegar à síntese do sol e da noite, da vida e da morte, do technicolor e do preto-e-branco (Bonjour tristesse: a atmosfera densamente acinzentada e opaca de Paris x as cores quentes e reluzentes da Riviera), do movimento elétrico de élan e do conhecimento crítico do mundo (Exodus). A primeira tendência conduz a uma arte de luz, cores e gestos dionisíacos (Cf.: - a euforia de Cecile no início do verão, a girar como uma correnteza de fluidos magnéticos em torno da casa em Bonjour tristesse; as danças de Porgy and Bess). A segunda tendência conduz a uma arte ácida de séria, uma arte com insônia, suor frio e jogo de olhares (Cf.: - as relações entre Lee Remick e Ben Gazzara no tribunal em Anatomia de um Crime, Cecile diante dos espelhos como um vampíresco ponto de interrogação no início parisiense de Bonjour, senadores a se moverem como espectros pelos corredores brancos da Casa Branca em Tempestade sobre Washington). A primeira tendência conduz a um cinema intenso, de momentos fortes, colorido, vertical, hiperdramático. A segunda tendência conduz a um cinema pálido, febril, branco, de momentos neutros, horizontal, desdramático. Primeira Vitória pertence a essa segunda vertente da arte premíngieriana. Mas nestas zonas brancas e pálidas, nestes neutros, nestas margens de sombra cinzenta, nestas franjas do lúgubre branco, despontam, subitamente, alguns pontos pretos, intensos, verticais. E o despontar de um ponto preto na dimensão amorfa do branco, torna estes pontos, pela sua raridade, numa eficiência dramática, numa descarga elétrica, dum potencial informacional duplamente maior do que quando estes pontos aparecem em estoque de super-produ

ção, no cinema solar e vibracional.

PIERROT LE FOU: O VÃO VÃO

O cineasta de hoje e seu lance de dados ou lance de planos: enfrentar o risco de filmar pela porta (pelo plano) mais estreita(o). Filmar pelo Vão. Mas o vão é Vão: só do outro lado do gratuito é que o necessário aparece; só do outro lado do precário é que o eterno brota; só do outro lado do Vão é que se chega ao Vão.

Godard desrealiza o real

- descimeniza o cinema
- desnaturaliza o natural
- desartificializa o artificial
- desvida a vida
- desmorteia a morte
- desmachiza
- desfemeiza a fêmea
- desatoriza os atores
- despersonagiza os personagens
- descaracteriza os caracteres
- desprotopipiza os protótipos
- desmontagiza a montagem
- desplaniza o plano
- destragediza a tragédia
- desdramatiza o drama
- descinemascopiza o cinemascopo
- destecnicoloriza o technicolor
- despiadiza a piada
- desserializa o sério
- desbrincadeiriza a brincadeira
- desprofundiza o profundo
- dessuperfializa o superficial
- descotidianiza o cotidiano
- desgibiza o gibi
- descrueliza o cruel

desternuriza a ternura
 deskarianiza a karina
 desbelmondiza o belmondo
 descolombiniza a colombina
 despierrotiza o pierrot
 descomedializa a comédia dell'arte
 desespetaculiza o espectador
 desfilmiza o filme
 desgodardianiza godard

VIDAS SECAS X DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

01)- Vidas Secas é um documentário, Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma ópera.

02)- Vidas Secas é o plano-sequência, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o travelling (circular & lateral).

03)- Vidas Secas é a duração concreta, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o paradigma do movimento.

04)- Vidas Secas capta, Deus e o Diabo na Terra do Sol constrói.

05)- Vidas Secas é o posto, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o super-posto.

06)- Vidas Secas é o plano, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a montagem.

07)- Vidas Secas é a fotografia, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o ideograma.

08)- Vidas Secas é o mundo Visto de Fora, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Mundo Visto de Dentro.

09)- Vidas Secas é o Designatum, Deus e o Diabo na Terra do Sol é Denotatum.

10)- Vidas Secas mostra, Deus e o Diabo na Terra do Sol demonstra.

11)- Vidas Secas é o trajeto do corpo, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a trajetória do pensamento.

12)- Vidas Secas é as coisas elas-mesmas,

Deus e o Diabo na Terra do Sol é um olhar s/as coisas.

13)- Vidas Secas é um pedaço do mundo, Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma expressão do mundo.

14)- Vidas Secas é a câmera à altura do fisiológico, Deus e o Diabo é a câmera à altura do ideológico.

15)- Vidas Secas é a realidade em estado bruto, em estado orgânico, em estado vegetal, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a realidade filtrada já pelo intelecto, seccionada, reduzida, criticada e devolvida em sínteses significantes.

16)- Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol colocam em debate a questão Mundo Real & Arte: o Mundo Real é uma massa opaca, mole, informe, vazia de signos, despojada de significação, a Arte é a reconstrução significante do Mundo Real: o esforço do artista coincide com o arrancar essa massa do informe, do insignificante no qual ela imanentemente se encontra, e recheá-la de signos, lhe dar um Contorno Preciso, uma Forma, lhe Inventar um Nome, um Sentido. Assim enquanto o Mundo Real é caótico, existencial, a arte tende a ser sintética, essencial. Essencial porque depoja o mundo real daquilo que nele é acidental, acessório, gratuito ou contingente e o reduz ao que é necessário, funcional, significante. Sintética, porque essa redução é uma tentativa de organizar o Mundo Real num bloco coerente, estável e uno, onde a desarmonia harmoniosa da oposição entre as partes respeite a unidade interna do todo.

17)- Vidas Secas é o Mundo Real, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a Arte.

18)- Mundo Real, esta verdade mentirosa, porque o homem não pode parar na Matéria-Prima ou na Pré-História; a Arte, esta mentira verdadeira, porque a civilização é uma questão de Cultura, e a Cultura é um transcender às Leis Naturais, é uma Reinvenção da Natureza, é uma Desnaturalização.

19)- Vidas Secas é o Natural, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Sobre-Natural.

20)- Vidas Secas é a Entropia, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a Ectropia.

21)- Vidas Secas é um Nordeste, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Nordeste.

22)- Vidas Secas é a política do documentário: o Real instantaneamente aferido, a superfície imediatamente presentificada; Deus e o Diabo na Terra do Sol é a política do espetáculo (no caso espetáculo crítico como em Brecht): toda a tecelagem de efeitos, todo o emaranhado de artifícios, toda a aparente redundância (jogo-de-planos como se diz jogo-de-palavras) do Jogo instrumental se empenha em sugerir e construir uma realidade maior àquela dos objetos fenomenologicamente postos em evidência. Realidade Maior: ampliação épica, em termos de totalidade, de uma situação à primeira vista particular.

23)- Vidas Secas é a passagem, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a ultrapassagem.

24)- Vidas Secas é o filme de um pudico: um mínimo de efeito, um máximo de imediatez e de limpeza artesanal; Deus e o Diabo na Terra do Sol é o filme de um atrevido: o artista não se constrange em banhar-se nas mais variadas águas de tradição (de uma tradição americana de cinema: o western, Ford e King Vidor, a uma tradição europeia de cinema: Vigo, Buñuel e o expressionismo), desde que isto resulte num maior índice de sugestibilidade informacional para o filme.

25)- Vidas Secas é João Cabral de Mello Neto, Deus e o Diabo na Terra do Sol é Guimarães Rosa.

26)- Vidas Secas é a carne-viva, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a consciência calcinada. Nessa carne-viva, primariamente humilhada, nascem, enfim, os primeiros tateamentos de uma consciência: a passagem do bicho para o humano; nessa consciência aturdida, esourada, queimada, escoiceada pelos cascos do Sol, nascem, enfim os traços de uma visão total do mundo: a passagem do humano para o histórico.

27)- Vidas Secas é a passagem da massa pri

mária para a consciência, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a passagem da revolta desordenada, irracional (a Santidade sob duas formas mais bem desenvolvidas: a Mística do Bem/Sebastião e a Mística do Mal/Corisco) para a participação crítica.

28)- Nelson Pereira dos Santos parte de uma tradição de cinema que se inaugura em Lumière, desenvolve-se em Dziga Vertov (O Cinema-Olho) e em Roberto Rossellini, e vem realizar- em termos estruturais em Francesco Rossi, em Jean-Rouch e no Cinema-Verdade; Glauber Rocha parte de uma tradição de cinema que nasce com Méliès, desenvolve-se em Eisenstein e Visconti e vem chegar ao seu mais alto estágio de realização em Alain Resnais.

29)- Vidas Secas é a dor grafada em celulóide, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o filme transfeito grito.

CONCRECLIPSE: DA FENOMENOLOGIA COMO ESTRUTURA

A SIGNIFICAÇÃO DEVORA OS SIGNOS (MAURICE MERLEAU-PONTY)

Existem duas espécies de artistas: os que a partir de um quadro pacífico de elementos se preocupam com o simples aperfeiçoamento de um método alheios a qualquer indagação mais radical sobre a própria arte, e os que trabalham pela infraestrutura formulando novos elementos para a base mesma da arte.

Os primeiros são os mestres, cuja contribuição individual entra agora em cheque com o limiar das perspectivas de discussão abertas pela cibernética e pelo eletrônismo; os segundos são os inventores, os que enfrentam diretamente o problema do como, que confeccionam a obra como uma experiência do laboratório, procurando fundir novas dimensões materiais para o fazer-linguagem, desbravando novas possibilidades de camadas comunicantes. No Brasil, temos como casos típicos de inventores de linguagem, Guimarães Rosa e Clarise Lispector, na literatu-

ra. O cinema, por sua vez, permite um approach instigante deste problema: os primeiros são também os intuitivos, os que mais advinham que compõem, seja Chaplin, Ford, Capra, Nicholas Ray ou Fellini, os segundos são os formais, os técnicos, os experimentais, ou seja Welles, Resnais, Hitchcock e Godard. Com os primeiros, tudo é um problema de perfeição, de obra-de-arte acabada, com os segundos, um problema de técnica, de reformulação constante, de obra-de-arte pergunta (1). Michelangelo Antonioni pertence, indubitavelmente ao segundo grupo: O Eclipse (L'Eclisse) não só representa um salto qualitativo dos mais significantes na obra do autor de L'Avventura, como uma espécie de documento do impasse a que chegou não só o cinema como toda arte contemporânea. Se não vejamos: nos filmes anteriores do cineasta havia ainda motivações existenciais; a procura em A Aventura, da procura em A Noite, isto é, havia ainda ficção, elementos quantitativos anteriores à experiência fílmica ou artística. Estas motivações simplesmente evaporaram-se em O Eclipse: os personagens antes de tudo estão, mas nada os impele, como nos filmes citados, a a posteriori buscar-se, procurar o latejar de suas essências. Na imagem final, quando um orgasmo de luz desintegra, queima o espaço em branco da tela, não podemos deduzir em termos definitivos se é a anunciação do fim ou do começo. A arte não é mais transmissora de mensagens, mas meio de estabelecer contato com o mundo, e conhecê-lo, O Eclipse vem a ser o filme mais eficaz de Antonioni, porque ele orquestrou com o que havia de mais inequívoco nas suas obras anteriores, como igualmente elidido o que ainda restava de representativo. De A Aventura suprimiu a raiz romanesca, de A Noite eliminou a carga simbólica da imagem.

De A Aventura aproveitou o caráter fenomenológico do conhecimento, o critério de não-representatividade; de A Noite valorizou com maior apuro ainda o senso geométrico e objetual. O filme; um bloco de concreto e geometria não-rasurado, a essência é ainda um devir.

Decididamente, depois de Husserl e com as novas concepções de percepção inauguradas por Merleau-Ponty, urge reestruturar o agora já inócuo conceito tradicional do engajamento do artista. Participação do artista, não é mais a imposição roceira de um ponto-de-vista pessoal a uma conjuntura que necessita cada vez mais de posições objetivas, como arte e cultura não são mais pratos de luxo, a serem discutidos em termos de acho, não a cho, gosto, não gosto. A arte, como a cultura, é uma dialética de processos estruturais e é só mediante a valorização destes adendos que ambos podem ser argumentados.

Por outro lado, a arte é sempre, direta ou indiretamente (Cf. The Birds), reflexo de uma época, de um dado momento sócio-cultural em uma sociedade determinada: nas derradeiras sequências de O Eclipse entra em derrocada uma civilização alienada, coisificada, de seres perplexos, incomunicáveis ou petrificados, e onde um motor de automóvel conta mais que a vida de um homem (Vittoria (Monica Vitti) comenta que possuir uma agulha, um homem ou qualquer outro objeto não faz a menor diferença; Piero (Alain Delon) com suas máquinas concebe as conquistas amorosas com a mesma facilidade mecânica com que pressionando a caneta, despe-se a figurinha). Lá a importância capital do documentário cinéma-verité sobre o Quênia: na África os homens buscam a ação, agem, lutam com a natureza (e com seus opressores econômicos!) enquanto que na Roma Ultra-moderna de nossos dias, o homem nada mais é que um objeto da natureza, do décor, até a abdicação da paisagem (já insinuada pelos jatos) na cena final.

Nesta, através dos desertos mudos, da agitação dos insetos, do descascamento sonoro do vácuo, das árvores retilíneas revoltas, da aparência inquietante do velho homem, da água que desliza molemente entre células, minérios, rochas, calça, cimentos, vegetais, deteorizamentos, painéis brancos, nós sentimos telegraficamente no ar, eletronicamente no vento, o germe radioativo do

caos atômico, assim como a náusea física da constatação de que ambos amantes não vieram encontrar-se no silêncio asfáltico de costume, às 8 horas, no planeta X...

Assim, O Eclipse além de concreto e desintegração, é uma presença interrogativa, um apelo ao espectador, como a linha metálica de Clarice Lispector em Discurso de Inauguração, deixada oca para que o futuro a encha: os tijolos estão lá, em estado embrionário, à espera do construtor, ou reconstrutor.

(1) O impasse do artesão frente à cibernética foi documentado através do escritor Giovanni (Marcelo Mastroiani) em La Notte, que é paradoxalmente, o único filme de mestre de Antonioni até agora.

Com este caderno prefaciado pelo jornalista e cinéfilo, Aramis Millarch, o MIS inicia uma série resgatando críticas cinematográficas do Paraná. O CI(S)NE do Lêlio é o primeiro, ao qual se segue em próximos cadernos uma coletânea de críticas de Francisco Bettega Netto e, mais tarde, de Armando Ribeiro Pinto. É só aguardar.

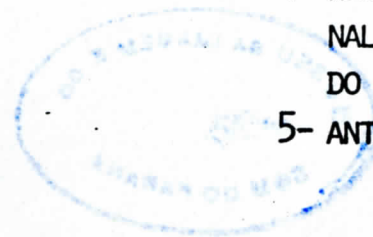
★1989
CENTENÁRIO
da REPÚBLICA

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR nasceu em 12 de abril de 1946 (áries) publicou artigos sobre cinema nos Jornais Diário da Tarde, O Estado do Paraná, Diário do Paraná, Anexo Cultural, Revista da Cinemateca, Revista do Graciosa Country Clube, no Jornal do Cinema, no Nicolau e no Jornal de Liberty.

Publicou o primeiro jornal de cinema de Curitiba: Cinema 68. Traduziu com Flávio Meirinho e Estevão Von Harbach o Cinema Americano de Andrew Sarris. Distribuiu folhetos de sua autoria sobre cineastas pela Central Católica de Cinema. Realizou palestra sobre Cinema & Religião no Colégio Santa Maria.

CADERNOS DO MIS

- 1- O TROPEIRO
- 2- O CADERNO DE DONA SELMIRA
- 3- CACHORRO NÃO, CHICHORRO!
- 4- RESOLUÇÕES, I FORUM NACIONAL DE MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM
- 5- ANTIGO PRÉDIO DO GOVERNO



GOVERNO DO PARANÁ

Álvaro Dias

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Renê Ariel Dotti

DIRETORIA GERAL

Danillo Lorusso

COORDENADORIA DE MUSEUS

Ivens de Jesus da Fontoura

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Valêncio Xavier

