EST. 5/E
CÓD. 12
PUBLICAÇÕES
MIS/PR

CADERNOS DO MIS 12

REIMPRESSÃO

Monica Vitti em "O Eclipse" ("L'Eclisse", 1962), de Michelangelo Antonioni.

FILMES VISTOS E ANOTADOS

Francisco Bettega Netto

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM — MIS PR

UM MARCO NO JORNALISMO PARANAENSE

A edição regional do jornal "Última Hora" foi, indiscutivelmente, um marco na imprensa do Paraná. Realizada em Curitiba de abril de 1962 até sua extinção forçada pelo golpe militar de 1964, a UH fez a cabeça da cidade. Nesse jornal é que os jovens intelectuais buscavam informação cultural. (*)

Para recuperar uma parcela dessa informação de época, o MIS programou esta coletânea que o Bettega, modestamente, denomina recensões. O autor foi um dos que, naquele período, no País, preocupou-se com a televisão como linguagem e suas interferências sobre o cinema. Outro motivo para a leitura deste caderno.

Mas tem muito mais. Leia.

Valêncio Xavier Niculitcheff, *editor*
Curitiba, março de 1990

(*) *A "Última Hora" manteve, a partir do final de 1958, um correspondente em Curitiba, o jornalista Antonio Brunetti. Coube ao próprio Brunetti instalar e chefiar a sucursal do jornal, no início de 1959. Dois anos após caracterizou-se efetivamente a edição paranaense, com o cabeçalho explicitando no primeiro exemplar "Ano I - Nº 1 - Curitiba, 1º de junho de 1961". A Biblioteca Pública do Paraná guarda, em sua coleção incompleta do diário, o exemplar de nº 902, de 12 de maio de 1964, como último número da edição paranaense (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife sediavam também edições regionais; há alguns anos circulam apenas as de São Paulo e Rio).*

A instalação em Curitiba de mais uma redação UH veio ampliar a rede jornalística idealizada por Samuel Wainer, realização só superada pelos "Diários Associados" de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, com seus jornais sendo produzidos e impressos nos seus respectivos Estados (UH PR era impressa nas oficinas da UH paulista). Na verdade, a "Cadeia Associada", muito mais abrangente, compreendeu não só jornais, mas também revistas ("O Cruzeiro", "A Cigarra", "Revista do Brasil", "Detective", "O Guri", por fim "O Cruzeiro Internacional", em espanhol), editadas pela "Empresa Gráfica O Cruzeiro S.A.", e estações de rádio e de televisão em todo o País (o próprio Chateaubriand implantou a TV no Brasil).

Talvez Samuel Wainer pretendesse também essa extensão.

Com certeza, desejava ver a "sua" rede jornalística implantada. Não o conseguiu. Mas a presença da "Última Hora" entre a classe jornalística local permitiu constatar condições de trabalho e remuneração salarial jamais alcançadas em nossas folhas tradicionais. Como resultante dessas condições, um produto bem elaborado. E como retorno, o público levou o jornal a líder de circulação no Estado (FBN - maio de 1991).

COORDENAÇÃO PARA ESTE CADERNO

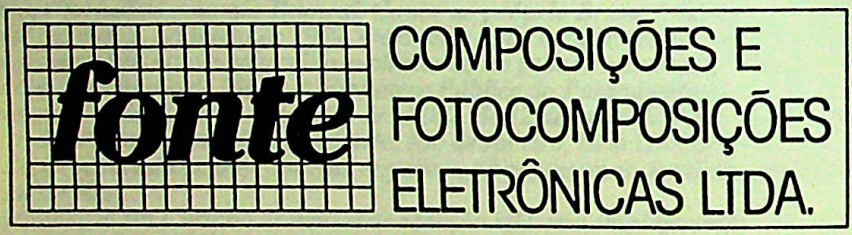
Cláudia Regina de Brito

CADERNO MIS
CX02-020B

FILMES VISTOS E ANOTADOS

Aos meus filhos
Márcio Henrique, Paulo Henrique e Cláudio Henrique Franco Bettega

APOIO CULTURAL



FONTE COMPOSIÇÕES E FOTOCOMPOSIÇÕES ELETRÔNICAS LTDA.

Rua 7 de Abril 790
80060 - CURITIBA - PARANÁ
Fone (041) 264-4312 - Fax (041) 264-4870
Caixa Postal 9074

Cadernos do MIS

FILMES VISTOS E ANOTADOS

REIMPRESSÃO

MIS MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Francisco Bettega Netto

Promovedor do apoio cultural para composição do texto e impressão da capa
Luiz Anibal Canedo

Composição
Fonte Composições e Fotocomposições Eletrônicas Ltda.

Sistema e tipografia
Forma Composer (e Macintosh SE/30 para atualização de dados)

Fotolitografia e impressão de capa
Fotolaser Fotolitos Gráficos Ltda.
Clichepar Editora & Indústria Gráfica Ltda.

Ficha catalográfica
Lilian Bernert Michielin (COPEL/DAD/SAD/DPDM/VBIB)

Responsável pela reimpressão do miolo
João de Oliveira (COPEL/DAD/SAD/DPSA/VAPC)

Editoria, projeto gráfico e arte-final
Francisco Bettega Netto
(foto da capa extraída de "Premier Plan" nº 30 - novembro de 1963)

Ficha Catalográfica

B565f

Bettega Netto, Francisco.
Filmes vistos e anotados/Francisco Bettega Netto. - Curitiba: Museu da Imagem e do Som, 1990.
60p. ; 21,5 cm - (Cadernos do MIS; nº 12)

1. Cinema. I. Título

CDD 791.43
CDU 791.43

Marisiela Pereira Purkot

1ª impressão, março de 1990; reimpressão, junho de 1991.

1.000 exemplares

ÍNDICE

HOMENAGENS INDISPENSÁVEIS & EXPLICAÇÕES NECESSÁRIAS 7

PREFÁCIO 9

UM FILME GREGO
ELECTRA 11

DOIS FILMES BRASILEIROS
O PAGADOR DE PROMESSAS 14
A ILHA 16

CINCO FILMES FRANCESES
QUEM MATOU LEDA? 19
DUAS ALMAS EM SUPLÍCIO 20
UMA MULHER É UMA MULHER 22
ROSAS DE SANGUE 23
VIDA PRIVADA 24

CINCO FILMES ITALIANOS
FORTUNELLA 26
CAMINHO AMARGO 27
O JUÍZO UNIVERSAL 30
O BANDIDO GIULIANO 32
O ECLIPSE 34

NOVE FILMES NORTE-AMERICANOS & UMA NOTA
ESTRADAS DO INFERNO 39
O HOMEM DE ALCATRAZ 40
AMOR, SUBLIME AMOR 44

VIDAS AMARGAS 48
O MILAGRE DE ANA SULLIVAN 49
CABEÇA DE PAU 51
SINFONIA DE PARIS 52
CÉU AMARELO 55
O TERROR DAS MULHERES 56
ROD SERLING & "THE TWILIGHT ZONE" 58

HOMENAGENS INDISPENSÁVEIS & EXPLICAÇÕES NECESSÁRIAS

Minhas primeiras leituras diárias de crítica cinematográfica em jornal foram as colunas de Jonald e de Van Jafa (já falecidos, escreviam – o segundo sucedendo ao primeiro – em "A Noite", do Rio de Janeiro).

Antonio Moniz Vianna descortinou-me o fascinante labor filmológico, em seu trabalho no "Correio da Manhã", jornal do Rio que meu pai (concordando com minha escolha) passou a assinar, após a extinção de "A Noite".

Paulo Emílio Salles Gomes era leitura obrigatória dos sábados no "Suplemento Literário" d'"O Estado de São Paulo".

Henrique Bettega insinuou-me – também ele cinéfilo, fotógrafo (doméstico) e colecionador de revistas – pelas galáxias das imagens animadas e das fixas.

\+ + +

Este caderno é dedicado ao amigo Armando Ribeiro Pinto, pois a ele é devido, em derradeira análise: impossibilitado na ocasião de assumir a coluna diária de cinema da edição paranaense de "Última Hora" ("UH Vê o Filme") – com o que, óbvio, lastimavelmente perdemos todos –, indicou-me para assiná-la – sugestão aceita pelo diretor regional Ary de Carvalho –, o que fiz de 23.05.62 a 9.05.64, data que antecedeu de pouco o fechamento da redação local.

Aos amigos Sérgio Rubens Sossélla (honra maior contar com seu prefácio – mas fica a advertência ao leitor incau-

to: cooptado para a tarefa, Sossélla muito exagerou em sua generosidade) e João Manuel Simões, que ao longo destes anos tanto cobraram-me um livro, ofereço também este caderno: o livro jamais irá se concretizar, pois a matéria que o conformaria deve ser a ambos destinada, para nela disseminarem suas extremamente importantes criações.

Os meus agradecimentos ao prezado amigo Cláudio Lacerda, a quem devo dedicada e paciente revisão final.

A equipe do MIS que se ocupou desta edição, também os meus agradecimentos.

\+ + +

Se os textos divulgados em jornal – e destinados ao público heterogêneo que conforma seu universo de leitores – despertaram algum interesse, o fizeram talvez por refletirem as visões e os sonhos de um recensor de província que procurou empenhar-se com intensidade no seu ofício. E se neles houve relativa inteligibilidade, devo esta qualidade mínima ao sabor pela leitura inspirado por minha mãe, Dinorah Camargo Tureck Bettega, também orientadora nas minhas primeiras letras.

fbn

Nota do A.:As recensões aqui publicadas estão sendo reeditadas como foram originalmente impressas, sofrendo um que outro ajuste quando necessário, revisão de grafia, e as correções indispensáveis nos senões habituais às composições para jornal.

Foi retirada a cotação gráfica que as acompanhava (estrelas), processo do qual discordava, padrão seguido pelas folhas da rede.

Bettega na primeiríssima hora

"Um herói é aquele que faz o que pode"

Romain Rolland

A extraordinária modéstia de Francisco Bettega Netto retardou, o quanto quis, a republicação de alguns dos artigos estampados no jornal "Última Hora". Vê-se, neste volume, que os textos finalmente reunidos trazem a data de hoje, pois a importância de sua presença como crítico cinematográfico atravessou todas essas décadas. As páginas seguintes, escritas no dia-a-dia, entre a saída do cinema e o despontar da aurora, mostram a incrível capacidade em apreender – antes de todos –, significações ocultas nos fotogramas e nas interligações dos momentos importantes ou desimportantes de uma película com os de outra(s). Revelam um invejável conhecimento do universo fílmico e da bibliografia respectiva. No seu estilo inconfundível, Bettega apresenta a saborosidade de uma escritura mesclada à sensibilidade do espectador atento.

Ao ir além de si próprio, ele conseguiu o que poucos obtêm. Fez muito porque fez o quanto pôde. Somou tempo mínimo com realização máxima. Francisco Bettega Netto é um dos meus heróis preferidos.

Sérgio Rubens Sossélla

ELECTRA

Assim como Michelangelo Antonioni (e o exemplo poderia ser o de Luchino Visconti, Federico Fellini, Valerio Zurlini e outros mais), traz consigo a cultura imagística legada – não só a esse cineasta, em particular, mas também ao povo, participante e sempre próximo dessa cultura – principalmente pelos pintores italianos, e, mais especialmente, pelos pintores de afrescos, de murais, levando Antonioni de forma admirável essa imagística ao cinema e solucionando-a consoante esse meio de expressão e segundo sua concepção estilística, Michael Cacoyannis é à sua vez igualmente herdeiro – a par do sentido trágico, especificamente, como se verifica no transcorrer do celulóide – de uma tradição cultural de seu País. A arquitetura (na clássica composição de seus enquadres) e a estatuária (na disposição e na atitude das personagens em cena, onde seus menores gestos expressam suas volições) fluem nas imagens do cineasta heleno.

Evidentemente, a simples estruturação cinematográfica de "Electra" sobre o texto de Eurípides, escrito há mais de dois mil e trezentos anos, não seria dado suficiente e definitivo para transformar o filme numa obra clássica. Essa condição foi alcançada pela proposição e pelo tratamento conferidos pelo cineasta, que, ao roteirizar o texto de seu antepassado – nesse trabalho limitando o diálogo original ao absolutamente essencial –, não se restringiu a narrar uma tragédia mítica (reelaborada). A realização da película em exteriores, numa árida paisagem, onde vivem os camponeses, denota a proposição de Cacoyannis. Ao lado da transposição da história, a documentação da situação do camponês, oprimido. Sintomático que na passagem em que Electra (Irene Papas), após a morte do Egisto, clame pelas luzes, pela alvorada, sejam os camponeses a aproximar-se, descendo de suas habitações pelas colinas, portando archotes (além dos planos em que os aldeões sussurram rapidamente entre si, vigiados pelos soldados de Egisto e Clytemnestra; e nas cenas em que cantam suas canções de esperança

e revolta interior). Essa temática sutilmente inconformista e participante - a morte dos tiranos, o alvorecer pelos camponeses - está sugerida com a devida discrição. O próprio drama individual de Electra é envolvido pelo imenso drama coletivo dos camponeses ("Todo homem que trabalha deve ter sua casa arrumada", diz ela ao marido, camponês humilde, imposto pela mãe à filha, para ensinar a Electra a subserviência e desse modo abatê-la e subjugá-la no seu ódio extremo e no seu ímpeto vingativo).

A imagem de Cacoyannis não admite hesitações a respeito de sua interpretação; ela impõe-se pelo seu extraordinário vigor plástico-pictórico e pela sua excepcional força dramática. A dialogação contida - e pode-se falar em recitação, já que muitos quiseram ver teatro nesta obra; mas, se assim fosse, e nada a estranhar, aquele de arena, teatro grego mais autêntico, e então influência válida e legítima -, distante do texto teatral descritivo e literário, vem sublinhar o clima opressivo vivido pelas personagens, onde palavras em demasia poderão levar a punições extremas. O que sucede com o diálogo acontece com a música de Mikis Theodorakis, admirável (seria mais exato falar-se em trilha sonora), integrada na atmosfera expressa pelas imagens. De qualidade igualmente excepcional a fotografia de Walter Lassally (como aquela de autoria do mesmo Lassally, em "A Mulher de Negro"/"To Koritsi Me Ta Mavra", 1955, também de Cacoyannis), contribuindo com sua densidade para como que tornar mais inóspita a região onde transcorrem os principais episódios da realização. A atuação do elenco é primorosa, embora haja, em face de sua empostação e mesmo de sua presença absorvente, destaque para Irene Papas. Aleka Castelli (Clytemnestra) é outra presença totalmente dominadora, de conformidade com sua personagem, nas suas breves aparições. O intérprete de Orestes encontra-se marcado exatamente como era de desejar-se, na sua discrição e submissão à irmã; Electra dele se serve como um instrumento para a consecução de sua vingança. São componentes que em parte explicam o classicismo da obra e sua excepcionalidade. E nesse conjunto parcial, não poderia ser esquecida a montagem, precisa em seu ritmo até quando corta a inversão do horizonte antes de o giro da câmara completar um meio-círculo, enquanto Electra revira-se em lancinante dor sobre a tumba do pai (ultrajada momentos antes por Egisto), numa das grandes cenas do filme.

Ao iniciar-se a narrativa, sem que haja qualquer fala ou diálogo, invadem-na presságios. Os olhares, os gestos, a ave agourenta, antecipam a morte do rei. À frente de seu exército, e sob os olhares de Clytemnestra, Agamemnon aproxima-se do castelo (é belíssimo o plano que enquadra o encontro das mãos do soberano e de sua rainha). Electra, angustiada e impotente, percebe a traição. Em áudio, até agora, unicamente o grasnar da ave e o som da espada de Orestes contra o escudo, no chão. E é somente quando, no banho, o rei guerreiro debate-se aprisionado na rede lançada por Egisto, que Clytemnestra, auxiliando o amante e entregando-lhe o machado, pronuncia as primeiras e lacônicas palavras do filme - instigando o companheiro indeciso para que mate o marido (as vozes de saudação ao rei apenas marcam, em coro, a aceitação popular do soberano, ao retornar da guerra com Tróia). A seqüência da morte do rei só é superada em força e inspiração e tragicidade pela que narra o matricídio praticado por Orestes e Electra. As mulheres da aldeia (com os camponeses, o coro), horrorizadas com o crime hediondo, tombam ao solo em gritos cruciantes,

como que varridas por um tufão, enquanto que as três escravas troianas, em contraponto, quedam-se impassíveis, desaparecendo depois, livres. Nessa passagem, as aldeãs, conhecedoras das ocorrências anteriores, atuam como verdadeiras cúmplices na morte de Clytemnestra, antevendo o crime, porém calando e exigindo silêncio das companheiras, para que tudo se desenrole dentro de sua inexorabilidade. É um dos momentos mais sugestivos da realização, e um daqueles que denota o domínio narrativo do cineasta grego, inteiramente tomado pela tragédia, e plenamente consciente de como visualizá-la cinematicamente, consoante sua privilegiada intuição. Por igual sugestiva, na sua insolitude, a cena do encontro entre Orestes e Egisto, separados por um grupo de dançarinos, numa das mais estranhas passagens da película. Em seguida, a inquietante seqüência na qual Electra escarnece sobre o cadáver de Egisto.

Depois dessa obra excepcional, faz-se indispensável a reposição de um dos mais belos filmes que já presenciamos, "To Koritsi Me Ta Mavra", sendo de esperar que os outros celulóides do cineasta grego (entre eles "Stella"/idem, 1955, "To Telefteo Psemma", 1958, "Il Relitto", 1961, este último produção italiana), ainda desconhecidos do cinespectador curitibano, cheguem até nossas salas.

"ΕΛΕΚΤΡΑ": direção de Michael Cacoyannis; roteiro de M. Cacoyannis, baseado na tragédia de Eurípedes; direção artística de Spyros Vassiliou; montagem de T. Vlassis; outros intérpretes: Yannis Fertis, Theano Ioannidou, Notis Peryalis, Takis Emmanouil, Phoebus Rhazis, Manos Katrakis, Theodore Demetriou; produção de M. Cacoyannis; Grécia, 1962, 119'.

(26.08.63)

MIS MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

DOIS FILMES BRASILEIROS

O PAGADOR DE PROMESSAS

I

Dias Gomes, numa exposição de motivos, declarou que sua peça "não é anticlerical". O celulóide, antes de ser anticlerical, pode ser considerado também anti-intolerante, já que a intolerância, onde quer que se encontre, é o mal maior, instalando-se e alastrando-se sempre com mais intensidade, quando as próprias posições políticas mundiais estão se radicalizando de tal modo a permitirem a provocação e finalmente a eclosão de uma nova e fatal guerra para a humanidade.

A recrucificação do Cristo na atualidade e executada pelos seus próprios seguidores, ou pelos que dizem segui-lo, já foi exposta mais objetivamente no livro de Nikos Kazantzaki, "O Cristo Recrucificado", transposto com absoluta felicidade para o cinema sob a direção de Jules Dassin ("Aquele que Deve Morrer"/"Celui qui Doit Mourir", 1957). Se apesar da recrucificação Dias Gomes nega o anticlericalismo de seu texto, o mesmo não poderá fazer com o filme. A introdução da mesa redonda da cúpula clerical, na película, não é apenas um meio de diversificar o fluxo narrativo, cena que funciona como real reforço à proposição negada à peça; exatamente o mesmo se dá com a conversa entre o Padre Olavo (Dionísio Azevedo) e o Monsenhor (Carlos Torres), onde é referida a "política da Igreja" e a necessária "reconquista de prestígio", prestígio esse abalado sensivelmente com a adesão do povo a Zé-do-Burro (Leonardo Vilar), passagem da mesma forma inexistente na peça; não se trata, por outro lado, apenas de pirotecnia a trajetória da cruz e do crucificado por cima da câmara, que acompanha o movimento desses elementos em direção à porta da igreja, colocando-a de ponta-cabeça na imagem final; foge da rubrica do autor pedida na peça o tratamento dado à cena em que o povo força a entrada no templo utilizando-se da cruz como ariete, nela deitado o morto (o cadáver "equilibrando-se" sem amarras sobre a cruz poderá funcionar no teatro; frente à

implacável objetiva da câmara, torna-se inadmissível).

A introdução do recrucificado é na verdade uma reintrodução do crucificado, do Cristo dos humildes e não dos vendilhões intolerantes, e o tratamento exarcebado dado à seqüência final reafirma a proposição anticlerical da película. Não obstante Dias Gomes cuide, em sua citada exposição, de outras condicionantes, é o apontado o que ressalta mais vivamente no conjunto oferecido pela fita, e o que ela expressa é o que deve importar.

(29.09.62)

II

A lista de transposições cinematográficas retiradas de peças teatrais é imensa, mas raras têm apresentado comprovadas qualidades cinemáticas. A presente transposição é digna, e seu resultado está no nível daquele obtido por Otto Preminger em "Porgy and Bess", a ópera estadunidense homônima que o diretor norte-americano levou à tela respeitando o original. A mesma atitude, até certo ponto elogiável, teve Anselmo Duarte. O cineasta brasileiro elaborou o roteiro em minúcias e, quando seguiu para a Bahia, o filme encontrava-se acabado em sua mente, o que equivale dizer que o diretor sabia perfeitamente das cenas a serem lançadas na película antes mesmo de iniciadas as filmagens. É este o procedimento de Bresson, por exemplo, um extraordinário estilista cinematográfico. Esse cuidadoso tratamento técnico não impediu entretanto que o filme denotasse a origem teatral. A escadaria defronte à igreja é uma enorme ribalta, e a dialogação, embora veraz sob todos os pontos de vista, é excessiva, por força de ter sido o texto aproveitado, pode-se dizer, inteiramente. A depuração era o caminho indicado, e a imagem, evidente, o veículo para expor o conflito. A maior virtude do roteiro esteve em evitar a reminiscência visual, tentadora facilidade e recurso cinematográfico que Anselmo não adotou, impedindo assim o retalhamento da continuidade dramática indispensável para a superação do espaço confinado, em especial na cena em que Zé narra ao padre o que sucedeu com seu burro Nicolau. A habilidade cinegráfica predominante em quase toda a fita não obstou que essa seqüência se tornasse lenta em demasia. Aliás, certo caligrafismo, próprio de Fowle, se faz presente. Dessa forma, a junção de características inatas ao teatro e a utilização limitada das possibilidades da linguagem cinematográfica resultou, no filme, numa aproximação da linguagem televisiva.

O conflito entre as personagens, herança teatral estabelecida no texto (antes no tema, claro está), gera o personalismo das figuras centrais, e permite o estrelismo dos atores que as compõem. Assim, Dedé Cospe-Rima certamente proporcionará ao seu intérprete Roberto Ferreira o "Saci" de melhor coadjuvante deste ano – e com todos os méritos. Leonardo Vilar trouxe sua experiência do palco, e convence no matuto. Seu melhor momento, e um dos melhores do filme, passa-se na procissão, quando Zé-do-Burro acompanha enlevado e inebriado a Santa de sua devoção. Glória Menezes (Rosa) responde com correção ao tipo e ao desempenho. Norma Bengell (Marli), dona absoluta de sua personagem. Geraldo D'El-Rey ("Bonitão") contraído e algo artificial. Dionísio Azevedo adequado no padre agitador.

Zé-do-Burro, conduzido por sua crendice inabalável, exprime um individualista e um isolacionista. Adora o burrico, a ponto de esquecer da mulher. A importância do animal será, naturalmente, justificada pelo econô-

mico: é o burro que concorre com, e oferece, maior facilidade para o trabalho de Zé. Somente um acidente com essa presença significativa em sua vida indicará a ele a distribuição de terras aos que não a têm – a "reforma agrária", efetuada porém como cumprimento de promessa, e não como o reconhecimento efetivo da necessidade da adoção dessa medida, enquanto diga ele ao repórter que "cada um deve trabalhar o que é seu". E iguais a Zé, extraordinariamente autêntico e puro (cuja "pureza" é também condicionada, não esquecer), são milhares de camponeses brasileiros condicionados pelo obscurantismo e pelo subdesenvolvimento a praticarem feitos, se não exatamente iguais, paralelos ao visualizado neste celulóide, porque, acima de qualquer coisa, a obrigação única do trabalhador da terra é produzir riquezas para o latifundiário. Para o senhor das terras e das gentes, os Zé-do-Burro devem permanecer os mesmos, e jamais tomar consciência do que acontece, caso contrário perceberão o estado em que se encontram e aquele a que poderão almejar e alcançar.

A realização é digna, reafirmamos, e em condições de exibição internacional. São constatáveis as virtudes cinematográficas, mas não foram elas que determinaram a premiação. Com a visão do celulóide, desfez-se a perplexidade inicial e o mistério advindos com a concessão da "Palma de Ouro" ao filme nacional. Foram o exótico e o pitoresco, configurados na encantadora poética popular da região, levada à película em toda a sua intensidade, que obteve a atenção do júri em Cannes. De qualquer forma, o prêmio teve a virtude de promover o nosso cinema atual, e mostrar que se está procurando fazer cinema brasileiro, de temática brasileira, de atmosfera brasileira. Sob esse ângulo, a premiação é válida. De resto, a "capoeira" possui qualidades cinemáticas inatas e expressivas.

"O Pagador de Promessas"; direção de Anselmo Duarte; roteiro de A. Duarte, da peça teatral homônima de Antonio Dias Gomes; diálogos adicionais de Dias Gomes; cinegrafia de Chick Fowle (iluminação) e Geraldo Gabriel (câmara); cenografia de José Teixeira de Araújo; montagem de Carlos Coimbra; música de Gabriel Migliori; outros intérpretes: Othon Bastos (repórter), Gilberto Marques (Galego), Antonio L. Sampaio (Mestre Cóca), Milton Gaúcho (Guarda), João Desordi (investigador), Irenio Simões (secretário do jornal), Enock Torres (delegado), Maria Conceição (Minha Tia), Velvedo Diniz (sacristão), Walter da Silveira e Napoleão Lopes Filho (bispos), e a Academia de Capoeira de Canjiquinha; produção de Oswaldo Massaini; Brasil, 1962, 100'.

(1.10.62)

A ILHA

I

Desconhecemos tenha sido exibido entre nós "O Gigante de Pedra" (1952), primeiro filme dirigido (e montado) por Walter Hugo Khouri (SP - 1929). Mas de "Estranho Encontro" (1958) até este "A Ilha", a involução do diretor se estabelece. Entre os dois celulóides, uma primeira experiência com a cor, "Fronteiras do Inferno" (1959), inconvincente como situação de personagens e frustrada até mesmo como experimento colorístico, também falso nesta sua preocupação (emprego psicológico da cor), e inclusive deixando exposta – pelo estado em que foi exibido o filme, cujo

trabalho de laboratório, processado nos Estados Unidos, foi insatisfatório, ao deixar velar ou desbotar algumas passagens, não eliminadas na montagem final – a leviandade do cineasta, quando permitiu fosse sua película exibida como se apresentava, de forma tecnicamente deplorável. Ainda entre "Estranho Encontro", o único filme de Khouri melhor realizado até agora, e "A Ilha", outro longa-metragem, "Na Garganta do Diabo", realizado às margens das Cataratas do Iguaçu (com suspense e tudo o mais).

A respeito das propaladas influências sofridas pelo cineasta paulista, elas são verdadeiramente inúmeras, e as mais determinantes possíveis, de identificação imediata. Em "A Ilha", até mesmo o cruel e sangrento universo buñueliano, aquele observado em "A Adolescente", onde o maior e o mais astuto devora o mais frágil e o mais incauto – como de resto ocorre no cotidiano –, é citado nas últimas cenas da narrativa: os peixes se debatendo, e o gato que irá devorá-los (em elipse). A influência de Bergman é mais reconhecível em estilo na narrativa de "Estranho Encontro" – o que o próprio Khouri não nega –, também na multiplicação da imagem de uma personagem no espelho (a solução utilizada em "A Ilha" para a apresentação de Helena/Eva Wilma, sublinhando sua vaidade desde a primeira cena). A presença do cinema sueco nas películas do diretor é uma constante, localizada primordialmente na sua preferência pelas personagens femininas habitualmente loiras (Andréa Bayard, Odete Lara, Edla Van Steen, Elizabeth Hartman e Laura Verney – as duas últimas, no elenco de "A Ilha"), e na empostação emprestada às personagens vividas por essas intérpretes. Em suas encenações, Khouri parece afagar suas heroínas com a iluminação, quando não com a câmara. No primeiro caso, outra das mais reconhecíveis influências, a do diretor e grande iluminador Josef Von Sternberg, notada em muitas cenas de "A Ilha": na apresentação de Cora (Elizabeth Hartman), por exemplo, com a personagem junto à janela, iluminada parcialmente pela luz estriada que passa pela veneziana, e mais tarde, quando se encontra recostada no interior do barco, na penumbra. São pedaços isolados do filme que se destacam do todo pela sua beleza plástica, pelo seu requinte formal, anulados todavia por inexistir substância no entrecho.

Mas não são propriamente essas influências (e elas são legítimas quando absorvidas e reformuladas criativamente) a causa a invalidar a mais recente película de Khouri: por si própria, por suas numerosas deficiências, a realização apresenta-se insolvida no seu propósito de abordagem à vacuidade existencial burguesa.

(18.03.64)

II

O roteiro de "A Ilha" foi laureado em 1958 com o Prêmio Fábio Prado (dividido com o roteiro de "Bahia de Todos os Santos", de Trigueirinho Neto), o que impediria em princípio a absorção dos elementos existentes em "L'Avventura" (1959), de Michelangelo Antonioni, surgidas pois, coincidentemente, algumas identidades entre os dois filmes. Inobstante, "A Ilha" foi realizado somente em 1963. Na realidade porém, não basta colocar algumas personagens (pseudo) representativas da classe burguesa numa ilha, para que se aponte, via "L'Avventura", influência antonioniana. Enquanto que o cineasta italiano confere à sua narrativa exemplar densidade e fluência, e às suas personagens

percuciente análise psicológica, igual tratamento não é encontrado no filme roteirizado e dirigido por Khouri. A narrativa do diretor de "Estranho Encontro" nada tem de densa ou fluente – tudo arrasta-se interminável e insoluvelmente. Seus planos de longa duração não estão integrados num ritmo comum – mesmo porque não há ritmo, nada tem alento. A duração desses planos longos é arbitrária, não correspondem a uma solicitação interna do contexto.

Suas personagens igualmente não possuem substância humana ou veracidade psicológica, são semicaricaturas de "playboys" e de "playgirls" em busca de satisfação sexual (Lyris Castellani), à caça de fortuna (Eva Wilma), ou à procura de romance (a semiprostituída Laura Verney, Elizabeth Hartman), todas lançadas desordenamente em cena. Não deixa contudo de ser curiosa a insistente impassibilidade de Elizabeth Hartman. Ela e o primo (Luigi Pichi) parecem representar o capital italiano implantado em São Paulo – mas esse relacionamento não passa de uma alusão, nada decorrendo daí.

Chega a ser ingênua a encenação do diretor paulista, incapaz de movimentar grande número de intérpretes em cena, e dispondo-os no quadro quase imóveis e todos voltados para a câmara, em grupo, como se posassem para uma fotografia. Algumas cenas, como as de esboço de bacanal, parecem realizadas num palco teatral, e não numa praia. Mais que ingênua, entretanto, é a "colocação" do social (agravada com um ridículo "manifesto" de Simão/José Mauro de Vasconcelos, pronunciado na oportunidade em que se apossa do revólver em poder de Pichi). Também as imagens-símbolo primam pela ingenuidade: o choque das ondas contra o rochedo, sugerindo o conflito entre as personagens (simbologia superadíssima antes mesmo de repetida em "Estrela da Manhã", 1950, direção do crítico Jonald – pseudônimo do médico Oswaldo Marques de Oliveira); os peixes separados no aquário por uma parede de vidro, intensificando sua mútua atração (e por isso avivando sua coloração), enquanto exacerbam-se as paixões sensuais, tornando-se incandescente a ardência do desejo dos quatro homens por Laura Verney na cena, eroticamente culminante, em que Pichi banha-a com champanha – os enquadramentos sugerindo a orgia, interrompida artificialmente.

A dialogação é excessiva e literária, e entre os intérpretes somente Eva Wilma compõe com maior poder de convencimento a sua personagem. Deve-se contudo salientar o nível fotográfico alcançado por Rudolf Icsey e Georg Pffister, excelente em muitas passagens, e ainda o intenso erotismo, nas figuras de Lyris Castellani (a intérprete prejudicadíssima pela empostação de voz e inflexões inadequadas; Khouri não notou essas falhas?) e da deliciosa loira Laura Verney.

"A Ilha"; roteiro e direção de Walter Hugo Khouri; cenografia de Pierino Massenzi; música de Rogério Duprat; edição de Máximo Barro; letreiros de Roberto Miller; outros intérpretes: Mario Benvenutti, Ruy Affonso, Maurício Nabuco, Francisco Negrão, Luis Otávio, Oswaldo Quintici e José Júlio Spiewak; produção de W. H. Khouri para a Kamera Filmes; São Paulo, 1963, 112'.

(19.03.64)

QUEM MATOU LEDA?

Hoje aos 32 anos, Claude Chabrol é um cineasta que desperta o máximo interesse por parte da crítica especializada e pelo público informado sobre a "nouvelle vague" cinematográfica. "A Double Tour" é o terceiro filme do diretor, vindo em seqüência a "Os Primos" ("Les Cousins", 1959), esta uma película requintada em termos de proposição e de tratamento, mas de certa forma desapontando os que aguardavam uma obra excepcional, dada a ampla repercussão alcançada pelos seus outros celulóides. Coisas da propaganda. De qualquer modo, essa fita parece-nos superior a "A Double Tour".

A primeira película de Chabrol, "Nas Garras do Vício" ("Le Beau Serge", 1958), da qual "Les Cousins" é uma espécie de continuação, até agora não foi exibida na cidade; "Les Bonnes Femmes" (1960); "Les Godelureaux", e o episódio "L'Avarice", do filme em capítulos "Les Sept Péchés Capitaux" (1962), são os outros celulóides do diretor, que saiu das páginas da revista "Cahiers du Cinéma" diretamente para a realização de longas-metragens.

Chabrol é admirador incondicional de Alfred Hitchcock, e quem presenciou "Os Primos", estará lembrado de uma cena em que uma personagem numa livraria, retira da estante um volume sobre o diretor inglês, e o folheia; tratar-se-ia provavelmente de um trabalho que o diretor francês, juntamente com Eric Rohmer, co-redator chefe dos "Cahiers", escreveu sobre o "mestre do suspense". Lembramos de momento, aliás, uma "citação" que Chabrol faz de um dos filmes de Hitchcock, "Um Corpo que Cai" ("Vertigo", 1958), quando Henri Marcoux (Jacques Dacqmine) e Leda (Antonella Lualdi) beijam-se vertiginosamente, mas em público, enquanto que James Stewart e Kim Novak beijavam-se num espaço cujo cenário modificava-se constantemente, à medida em que a câmara circulava ao redor do par amoroso.

Embora haja um assassinato, o suspense inexiste, ou por outra, desloca-se, em outra gama de ansiedade,

para a realização em si. Não são as situações propostas no entrecho que inserem o suspense, mas sim o estilo narrativo do diretor, a própria cor, e, acima de tudo, a beleza de Leda. O crime, esclareça-se logo, acontece por motivos unicamente estéticos, e já aí temos algo inusitado: Leda é assassinada porque configura a própria beleza. Seu assassino, o oposto: "um inseto", como confessa à vítima antes de eliminá-la. Caricaturiza-se diante do espelho numa máscara de horror, como que a buscar com o gesto maior ímpeto e justificativa para aniquilar a irretocável – insultosa, insuportável – beleza que tem diante dele.

Chabrol, igualmente admirador do Joseph Mankiewicz de "A Condessa Descalça" ("The Barefoot Contessa", 1955), por vezes repete a narrativa a partir de um mesmo acontecimento, mudando a angulação da câmara conforme a personagem que passa a expor aquele evento (como realizou o diretor norte-americano em seu filme). Presente e passado são entremeados com tanta habilidade que talvez seja inexato falar-se de "flashback" nessas oportunidades.

A trama sugere a decadência de uma família burguesa, determinada – também aqui – pela intromissão da beleza; Leda torna-se amante de Henri, depois de ambos terem sido apresentados por Lazlo Kovacs (Jean-Paul Belmondo), uma figura estranha e dissolvente, individualidade muito em voga no cinema francês atual. É um ótimo desempenho este, como o de Madeleine Robinson (Thérèse Marcoux), na esposa traída e jamais conformada; a composição físico-psicológica (psicopática) de André Jocelyn (Richard Marcoux) é simplesmente notável. O fotógrafo Henri Decae indubitavelmente leva para a tela cinematográfica as experiências com que os mestres do impressionismo iluminaram suas pinturas. O entrecho da película é apenas o suporte para Chabrol desenvolver seu virtuosismo, realmente inconteste. Mas a derradeira impressão é justamente a da exposição do virtuosismo pelo virtuosismo – e convenhamos não ser esta a proposição primordial da arte.

"A Double Tour"; direção de Claude Chabrol; roteiro de Paul Gegauff, do romance "La Clé de la Rue Saint-Nicolas", de Stanley Ellin; montagem de Jacques Gaillard; cenografia de Jacques Saulnier e Bernard Evein; música de Paul Misraki; Eastmancolor; outros intérpretes: Jeanne Valerie (Élisabeth Marcoux), Bernadette Lafont (Julie), Mario David (Roger); produção de Robert e Raymond Hakim para a Paris Films Prod.-Panitalia, Paris-Roma; França-Itália, 1959, 100'.

(13.11.62)

DUAS ALMAS EM SUPLÍCIO

Talvez seja excessivo rigor conceituar "Moderato Cantabile" como um pasticho de "Hiroshima Mon Amour". A conceituação refere-se, mais restritamente, é verdade, a certas passagens da realização, nas quais alguns recursos de montagem, aqui artificiosos, pretendem recriar certo clima intemporal, com a visualização das reminiscências momentâneas de Anne Desbarèdes (Jeanne Moreau), que são intercaladas em determinadas cenas. Esclareça-se de pronto que "Moderato Cantabile" não é cinema. Com a

transposição possivelmente fiel do romance de Duras para a tela, obteve-se um resultado literário, por força de extremo excesso recitativo, buriladíssimo, mas que possui sentido e validade como literatura, isto é, expresso em texto impresso, jamais em filme. Pelo que sugere o clima indefinido da película, a qualidade literária do escrito deve ser mais que interessante, e seu tratamento, precioso.

No geral, o tema abordado é aquele caro ao cinema atual mais preocupado, a incomunicabilidade entre os seres, motivo para a pesquisa interior que vem realizando a linguagem cinemática subjetiva. Todavia, a demasiada dialogação impediu quase por completo o propósito subjetivo, tornando "Moderato Cantabile" uma realização cinematograficamente frustrada. Essa insuficiência, entretanto, não impede reconhecer a inegável qualidade de encenação de que é dotado o diretor Peter Brook, apesar de sua narração destituída de fluência. Deve-se a Brook, assim, a carência cinemática apresentada pela película. Em contrapartida, o trabalho do fotógrafo Armand Thirard é algo raro. A atmosfera alcançada é devida em grande parte à tonalidade plúmbea da fotografia, o que acentua a ambiência opressiva e desesperante que domina a narrativa. Jeanne Moreau, desta feita loira, é, como tem sucedido em diversos celulóides de que participa, o elemento mais absorvente da película.

Pelo que sabemos, este é o terceiro filme elaborado sobre um escrito de Marguerite Duras. O primeiro, dirigido por René Clement, "Terra Cruel" ("This Angry Age"/"La Diga Sul Pacifico", 1957), foi exibido entre nós em 1961. O segundo, "Hiroshima Mon Amour", talvez signifique a única transposição cinematograficamente válida, mesmo em relação a filmes futuros extraídos de textos de Duras – pelo menos, é absolutamente superior à transposição anterior e à que lhe seguiu. "Moderato Cantabile" não atingiria possibilidades de equiparar-se ao filme de Duras-Resnais em razão das intenções de "Hiroshima Mon Amour" terem sido propostas, alcançadas, e realizadas – cinematograficamente. Entregue a direção ao próprio Resnais, considerando-se a sua identidade (aparente) com a escritora (afinal, a reunião dos dois resultou num filme de exceção), "Moderato Cantabile" traria quem sabe um estudo psicológico provavelmente bem sucedido e uma narração visual mais fluente, onde a montagem naturalmente se encontraria melhor pontuada. Quanto a alcançar o nível técnico-artístico (aqui esquematizados – pois partem de um "esquema" –, insuficientemente, soluções e resultado) de "Hiroshima Mon Amour", não vemos como. Essa observação vem a propósito da evidente tentativa de Duras-Brook perseguirem o tratamento conferido ao filme de Duras-Resnais, evidência essa referida no início do artigo, e constatada na película.

"Moderato Cantabile"; direção de Peter Brook; roteiro de M. Duras, Gérard Jarlot e P. Brook, baseado no romance de M. Duras; cenografia de Jean André; montagem de Albert Jurgenson; música de Diabelli; CinemaScope; outros intérpretes: Jean-Paul Belmondo (Chauvin), Didier Haudepin (garoto), Valérie Dobuzinsky, Pascale de Boysson; produção de Raoul J. Levy para a Production Iena – Documento Film, Paris-Roma; França-Itália, 1960, 95'.

(23.04.63)

Não obstante o roteiro – de perceptível existência em várias passagens, embora a ele se sobreponha a montagem, o que confere à narrativa (a história também existe, e bastante simples, por sinal) a intemporalidade inerente ao meio expressivo cinematográfico – resta primordialmente de "Une Femme est une Femme" sua liberdade de criação quase plena. Quem assistiu a "Picasso", de Luciano Emmer, constatará que, no processo de criação, o filme de Godard pertence inteiramente ao universo picasseano. É a criação artística liberta das convenções (mesmo que não tenha alcançado o resultado desejado): a imagem apresenta-se invariavelmente subexposta, pela precariedade da luz ambiente nos locais de filmagem (nas cenas em que foi utilizada luz artificial, os holofotes estão displicentemente situados – a iluminação é "improvisada" –, e muitas vezes captados pela câmara, passando a integrar a "cenografia"); a representação é espontânea, podendo-se admitir a inventiva de momento dos intérpretes, dispensada a interferência do diretor; a câmara é realmente espontânea, durante a maior parte da narrativa; completa independência no que se refere à continuidade, seja de ação ou de local (cenário), se bem que se verifique progressão dramática. Tal conjunto de (aparentes) improvisações confere ao filme um frescor ímpar.

"Será uma tragédia ou uma comédia?", pergunta Emile Récamier (Jean-Claude Brialy) à platéia, perplexa também a personagem com o desenvolvimento da trama na qual toma parte; "Mas será uma obra-prima", conclui. A obra-prima não se configura, e o cabotinismo do diretor, neste particular, torna-se sem sentido. Isto porque a narrativa segue admiravelmente até a altura do diálogo mantido por Angela (Anna Karina) e Alfred Lubitsch (Jean-Paul Belmondo, a personagem trazendo em seu nome a homenagem de Godard a A. Hitchcock e Ernst L.) num bar, ocasião em que Alfred narra literariamente uma historia à companheira, rompendo dessa forma com a celeridade e o dinamismo do tratamento. Desta parte para a frente, a realização perde o sabor que até então mantinha, e não mais o retoma até o final, quando ocorre um precioso trocadilho: Emile denomina a companheira de infame – "Je ne suis pas infame", retruca ela, "je suis une femme".

E porque uma mulher é mesmo uma mulher, Angela, sempre feminina, deseja ardentemente um filho, insistindo junto ao amante para que o providenciem de imediato. Emile nega-se, pois encara o ciclismo como esporte, e argumenta não poder esgotar-se antes de finda a competição ciclística, ao contrário do que fez um colega seu, que depois de um encontro sofreu as conseqüências do desgaste. Estabelecido assim o conflito amoroso, Angela procurará quem coopere com seus desejos, encontrando em Alfred um ardente colaborador. O fato não impedirá de Emile e Angela reencontrarem-se, romanticamente, ao encerrar-se o entrecho, mesmo porque se trata de uma historieta de amor, característica veiculada inclusive nos letreiros que, didaticamente, surgem no filme, como se mudo fosse. Essa preocupação para com a inteira compreensão por parte do público dos lances do enredo não evita, entretanto, a maior limitação da película, o seu hermetismo em muitas passagens, como a alusão que faz Alfred em dado momento, ao perguntar "como passam Jules e Jim" ("Jules e Jim" é um fil-

me de François Truffaut). As cenas subseqüentes parecem ter relação com o filme de Truffaut, o que situa em parte a película de Godard como uma obra de fruição restrita inicialmente à própria "nouvelle vague", e após aos que acompanham o movimento mais à distância (e aos que acompanham mais amplamente o cinema, enfim).

Para que pudesse melhor ser avaliado, este filme de Godard deveria ter sido precedido de "Acossado" ("A Bout de Souffle", 1959), a primeira realização do diretor, e, segundo a crítica estrangeira, a melhor delas.

"Une Femme est une Femme"; roteiro e direção de Jean-Luc Godard; cinegrafia de Raoul Coutard (FranScope/Eastmancolor); montagem de Agnès Guillemot; cenografia de Bernard Evein; música de Michel Legrand; outros intérpretes: Marion Sarraut, Nicole Paquin, Marie Dubois; produção de Carlo Ponti e Georges de Beauregard para a Rome-Paris Filme - Euro International; França, 1961, 85'.

(5.06.63)

ROSAS DE SANGUE

Evidenciada na história a ocorrência de um caso de dupla personalidade, a fala de uma personagem ao final do filme – deplorável discurso sobre o óbvio – vem retirar alguma aceitabilidade que a realização mantinha até esse preciso momento. Felizmente, no fecho da narrativa (a rosa desfolhando-se nas mãos de Georgia Monteverdi, interpretada por Elsa Martinelli), a ambigüidade é reposta, refazendo então uma das qualidades mais consentâneas ao gênero.

Carmilla Von Karnstein (Annette Vadim), jovem e bela condessa, estranha e indefinida mulher, ao ver afastar-se o primo, Leopoldo (Mel Ferrer), por quem se encontra afeiçoada desde a infância – prolongada para Carmilla nesse sentimento –, incorpora o espírito (ou por ele é possuída, segundo a ambigüidade proposta pelo entrecho) de antepassada sua, vampira, condição comum a muitos dos Karnsteins. A certa altura, aliás, o filme sugere clara analogia entre o vampirismo e a aristocracia: narra uma personagem que, pelos anos de mil e setecentos, tiveram fim os vampiros da família Karstein, em razão da revolta dos camponeses da região, constantes vítimas daqueles seres que lhes sugavam o sangue. A parábola a respeito de uma revolução social camponesa contra a classe latifundiária que a oprimia e explorava é cristalina, mas a referência é breve, seguindo os propósitos do roteiro outros caminhos.

"Desejava fazer um filme sem restrições, sem limites. Neste estado de ânimo, realizei '... Et Mourir de Plaisir'. Uma narrativa rosa e negra na fronteira do impossível". Nesta declaração de Vadim, uma das suas motivações para a consecução do celulóide. Outra, e seguramente a determinante principal, o desejo de realizar um ensaio cinematográfico sobre a beleza de sua então esposa, que figura "o vulto de um terno vampiro", nas palavras do diretor. Se efetivado esse ensaio no referido "estado de ânimo", a inspiração entretanto não correspondeu aos apelos do cineasta. A indefinição é generalizada, os hiatos narrativos são freqüentes, e raras as seqüências verdadeiramente brilhantes (como exemplo destas últimas, a cena a céu aberto do automóvel percorrendo uma estrada, representação e dia-

logação desenvolvendo-se com naturalidade; ganhou muito essa passagem ao ser evitado o "fundo projetado" – "back projection" –, recurso sempre deficiente).

Comparando-se esta película a "Ligações Amorosas" ("Les Liaisons Dangereuses", 1959), várias de suas passagens parecem nem terem sido dirigidas ou pelo menos supervisionadas por Vadim. Costumeiro ao tema vampírico, o lesbianismo jamais chega a ser caracterizado, sugerido apenas em duas ou três oportunidades. Componente essencial para a obtenção da admirável atmosfera fantástica em "Os Inocentes" ("The Innocents", 1961, de Jack Clayton), a paisagem é aqui tratada tão-só plasticamente, mas de esplêndida forma. Na apresentação do filme, a sua melhor parte, principalmente pela aplicação das fotografias de Annette em sépia, imagens que inserem um clima depois insolvido.

"...Et Mourir de Plaisir"; direção de Roger Vadim; roteiro de R. Vadim, Claude Brulé, Roger Vailland e Claude Martin, baseado na novela "Carmilla", de Sheridan Le Fanu; cinegrafia de Claude Renoir (Technirama/Technicolor); cenografia de Jean André; música de Jean Podromines; outros intérpretes: Alberto Bonucci (Carlo Ruggeri), Serge Marquand (Giuseppe), Gabriella Farinon (Lisa), Marc Allegret, Jacques-René Chauffard, Edythe Peters; produção de Raymond Eger para Les Films E.G.E. - Documento Film, Paris-Roma; França-Itália, 1960, 80'.

(18.06.63)

VIDA PRIVADA

A proposição de Louis Malle (diretor e co-roteirista de "Vie Privée") era a de, ao mesmo tempo, realizar uma cinebiografia de Brigitte Bardot e um ensaio a respeito do mito representado por uma "estrela" cinematográfica; no caso, a própria Brigitte. Ambas as diretrizes não se consumaram, e o celulóide na verdade passou a ser um caprichadíssimo e requintado álbum de estupendas imagens, primordialmente da intérprete, graças à visão excepcional do fotógrafo Henri Decae, em menor escala devidas igualmente a Malle, que alcança em algumas passagens a condição de um genuíno ourives cinematográfico.

Evidentemente, o tratamento intimista dado à personagem central (para humanizá-la, inclusive, e à própria Brigitte, que tem sua vida distorcida pela imprensa sensacionalista) é um processo legítimo. Porém, limitando-se a essa única empostação, resultou o trabalho numa indigna biografia de Bardot, que é, como se sabe, dona de uma existência muito mais dinâmica que aquela apenas sugerida na realização. Além do que, muitos dos episódios marcantes na vida da "estrela" não estão assinalados nesta cinebiografia. Assim, a carreira de Brigitte é esboçada em breves registros, mas insuficientes para justificar a evolução por que passa. Dessa forma, o mito que se criou em torno de Jill/Brigitte não possui alicerces. Não foram mostradas antes as condições que criaram esse mito, muito menos as que objetivamente o estabeleceram junto ao público; e, por fim, a razão de o público necessitar e aceitar mitos.

Se permanece determinado valor na condução da narrativa, abordada do ponto de vista da "estrela"-mito, que padece as injunções advindas da glória que a envolve, o todo da realização é insustentável. A princípio, o

que parecia se constituir num prólogo, mas inusitadamente longo, ademais de narrado por um locutor - recurso para preencher o vazio da narrativa visual - e por isso mesmo tedioso, torna-se ela a melhor parte do filme, em face da prolongada estada de Jill em Spoleto, local onde Fabio (Marcello Mastroianni), editor de livros de arte, irá encenar uma peça pouco divulgada de Kleist. Malle não penetra em suas personagens, e vale-se de excessivo número de elipses. Além dos inúmeros primeiros-planos da personagem/atriz, não deixa de ser curiosa a solução para estabelecer a "permanência" e a característica do mito Jill/Brigitte: o diretor imobiliza seguidamente a última imagem de algumas cenas, quando não se vale da câmara-lenta, empregada também na belíssima cena final. Aliás, na ocasião em que Jill anda de bicicleta, logo no início do filme, depois de um "still" - ou seja, de uma imagem imobilizada, que serve neste caso de fundo aos letreiros -, a conjugação da câmara-lenta e da "zoom" enseja um efeito singularíssimo.

O rebuscamento de Malle pode ser localizado em várias outras passagens, mas uma delas é particularmente significativa, sob este aspecto: a cena do teste cinematográfico de Jill, quando a imagem da antiga bailarina e ex-"cover girl" reflete-se antes no filtro da objetiva da câmara que a filma, para depois aparecer no visor dessa mesma câmara, como que numa antecipação do que irá se processar em sua carreira. A ausência de um maior referencial de Brigitte como musa erótica é outra indesculpável falta nesta sua cinebiografia. Mastroianni tem aqui uma atuação muito inferior ao seu nível normal. Decae, mestre-fotógrafo também na cor (Eastmancolor), é realmente o único que se saiu com amplo destaque nesta realização.

"Vie Privée"; direção de Louis Malle; roteiro de L. Malle, Jean-Paul Rappeneau e Jean Ferry; cenografia de Bernard Evein; música de Fiorenzo Carpi; outros intérpretes: Ursula Kubler (Carla), Dirk Sanders (Dick), Eléonore Hist, Jacqueline Doyen, Gloria France; produção de Christine Gouze Renal para Jacques Bar-Progefi-Cifra (Paris) - C. C. M. (Roma); França-Itália, 1961, 103'.

Nota: "Vie Privée" está sendo exibido no Brasil com 94' de duração, 9' a menos que a duração original, além de ter vindo dublado em inglês, talvez ambas as alterações devidas à origem estadunidense da distribuidora.

(4.09.63)

CINCO FILMES ITALIANOS

FORTUNELLA

Assistir a este filme italiano é realmente experiência estimulante. A direção é de Eduardo De Filippo, que alinha em sua filmografia o representativo número de doze celulóides, sendo este o penúltimo da lista, mas a atmosfera e as personagens são marcadamente fellinianas. E é possível separar-se o que construíram os roteiristas Fellini, Flaiano e Pinelli, do que contribuiu De Filippo. O roteiro, tanto na ambiência como nas figuras centrais, recorda de imediato idênticos elementos de "Na Estrada da Vida" ("La Strada", 1954) e de "As Noites de Cabíria" ("Le Notti di Cabiria", 1957), ambos do realizador de "A Doce Vida". Tal constatação poderia vir em desfavor do filme de De Filippo, se o resultado alcançado não fosse satisfatório.

Nanda-Fortunella (Giulietta Masina) tem grande afinidade com Gelsomina (personagem que deu à atriz inclusive projeção mundial, quando chegaram mesmo a denominá-la de "Chaplin de saias" – um rótulo sem maiores significações, na verdade), e, como aquela, vive na marginalidade, contendo muito da pureza – diríamos santificada, se fôssemos religiosos – da envolvente figura. Possui também atitudes e sonhos de Cabíria, sem dúvida a prostituta mais insólita que já apareceu na tela. Observa-se ainda, claramente, a identidade existente entre o professor Golfiero Paganica (Paul Douglas) e o louco ("Il Matto", vivido por Richard Basehart) de "La Strada", e entre Peppino (Alberto Sordi) e o Zampano (Anthony Quinn) do mesmo filme. De "Le Notti di Cabiria", vem Alice (Franca Marzi), compondo uma personagem paralela, se bem que diversamente empostada. Seria exaustivo relacionar maiores parentescos entre os três celulóides, sempre superiores os dois de Fellini. O de De Filippo parece de fato repetir o já exposto com maior amplitude em "La Strada" e "Le Notti di Cabiria" (e não erramos muito se dissermos que Fortunella é uma fusão de Gelsomina e Cabíria).

A narração diretorial não é fluente, sendo este o defeito mais grave da

película. Seu tratamento é insuficiente. Não obstante, a realização oferece três extraordinárias composições de caracteres. Paul Douglas por certo jamais esteve tão bem, porventura vivendo o tipo mais humano de sua galeria cinematográfica. Sua interpretação é admirável, constituindo mesmo o único aspecto totalmente válido desta fita. Alberto Sordi, por sua vez, nunca foi tão controlado por uma direção como aqui. Devido talvez a essa contenção, seu registro aproxima-se da caricatura. De qualquer modo, compõe uma variante de mistificador, consciente do que faz, e por completo insensível. Giulietta Masina repete-se em alguns maneirismos já vistos, mas é uma figura apropriada dentro da recitação comum do elenco. Franca Marzi aparece muito bem, sabendo fazer render seu considerável volume físico.

Pode-se afirmar com certa segurança que a De Filippo deve-se a introdução em cena do grupo teatral, posto que a ribalta de tradições napolitanas é uma das suas maiores preocupações artísticas, tanto assim que formou, há tempos, com seus irmãos Peppino e Tittina, um elenco, desfeito após a segunda grande guerra. Das representações do grupo na tela, De Filippo retira observações saborosíssimas, frutos, quem sabe, de experiências reais, como o bebê que vai ao fundo do poço e retorna. Em cenas subseqüentes, Golfiero, alucinado, entra, ou melhor, sobe em cena, e, shakespeareanamente, passa a representar, encerrando dramaticamente a sessão. O encontro de Fortunella com o professor é uma das cenas inolvidáveis da fita, quando Golfiero justifica seu banho no repuxo público. Em seguida, virá uma seqüência visivelmente destituída de ritmo, limitando-se De Filippo a visualizar, à distância, a conversa de ambos. Expressiva e poética é, especialmente, a seqüência em que Fortunella entroniza-se como princesa, ao penetrar, pelos portões, em direção ao "castelo" que lhe foi prometido por Golfiero. Uma referência especial deve ser feita ao tema musical, que adere com perfeição à temática e às imagens do filme, sendo uma componente apreciável para o resultado obtido. O músico Nino Rota esteve presente, aliás, em todas as realizações de Fellini, à exceção do capítulo "Agenzia Matrimoniale", do filme episódico "Amore in Città" (1953).

Para situar-se "Fortunella" com a exatidão requerida, haveria a necessidade de conhecer-se por inteiro as obras de Fellini e de De Filippo, o que até o momento não foi possível para o público e para os recensores curitibanos.

"Fortunella"; direção de Eduardo De Filippo; argumento e roteiro de Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tulio Pinelli; cinegrafia de Aldo Tonti; cenografia de Mario Chiari; música de Nino Rota; outros intérpretes: E. De Filippo, Aldo Silvani, Carlo Rapporto, Piera Atico; produção de Dino De Laurentiis para a De Laurentiis-Les Films Marceau; Itália, 1958, 96'.

(26.10.62)

CAMINHO AMARGO

I

É possível um paralelismo breve mas conseqüente entre "La Viaccia" e "Rocco e i Suoi Fratelli". Essa relação não será gratuita, pois são mesmo

constatáveis determinados aspectos viscontianos no filme de Bolognini, não devidos somente à presença do figurinista Piero Tosi, elemento da equipe de Visconti, e que aqui imprime na cenografia, também a seu cargo, a influência pelo requinte de ambientes tão ao gosto daquele cineasta. Nos referimos a certos enquadramentos, à sugestão de certas imagens, ao peso de certas figuras, representantes de determinadas escalas e situações sociais, ao extremo bom gosto plástico que predomina em todo o celulóide – e, principalmente, à veracidade da narrativa.

O paralelismo que desejamos colocar, se é mais subjacente que os detalhes apontados, não deixa de estar, por outro lado, significativamente expresso. Como em "Rocco e i Suoi Fratelli", a exemplo da família de camponeses que abandona sua terra, sua província, compelida pela absoluta ausência de condições mínimas que permitam sua subsistência, Amerigo (Jean-Paul Belmondo), também "contadino", deixa por sua vez a condição de precariedade e subserviência na qual vivem seus familiares, e busca a existência aparentemente estável que a cidade poderá oferecer. Amerigo é prostituído pela coletividade citadina (como foi corrompida em Milão a família de Rocco, e mais especialmente Simone, que se torna boxador, instrumento então de organizado setor, vítima do grupo mais antropofágico da comunidade). A Amerigo não importa todavia o modo de exploração a que se submete, pois seu posto de leão-de-chácara concede-lhe relativa evolução e importância com referência à sua atividade anterior. O relacionamento que relatamos deixa de ser tão-somente uma denúncia para constituir-se, tendo-se ainda em vista a veracidade da película, no fato em si. Isto é, a abordagem da ocorrência é realizada sem simulações. Mais tarde, o anarquista Dante (Romolo Valli) dirá que os camponeses têm tudo nas mãos, que é deles o futuro que se avizinha. Como mensagem, dentro do filme, seu alcance é limitado. Embora sacrificado, o camponês não é um "puro"; condicionado, é verdade, mas inúmeros como Stefano (Pietro Germi) – cujo sentido está voltado apenas para a terra –, não hesitando em encaminhar a própria nora Carmelinda (Gabriella Pallota) para prostituir-se com o tio Nando (Ferdinando - Paul Frankeur), objetivando diminuir a dívida que deverá saldar, contraída pelo filho Amerigo. Além de "La Viaccia", a herdade dos Casamonti, o nome da família e o que esse nome deve significar para si, nada mais lhe importa. Não dispõe da consciência necessária para atender ao apelo do futuro.

É praticamente animal a existência que levam os camponeses, e as soluções que lhes permitam viver mais condignamente inexistem, tanto em 1800, época em que se passa o romance "L'eredità", e conseqüentemente o filme, como em 1961, data de "Rocco e i Suoi Fratelli", como neste momento mesmo. De lá para cá pouca mudança houve, e a situação do camponês, seja na Itália, seja no Brasil, é a mais deplorável que possa existir.

(16.01.63)

II

Dos filmes de Mauro Bolognini exibidos na cidade, indubitavelmente é "La Viaccia" o mais realizado como cinema, e o mais importante deles, temática e estilisticamente. Seu tratamento visual é requintadíssimo, e suas imagens têm um poder expressivo excepcional. Observe-se, por exemplo, o "peso" que possui a morada dos Casamonti, localizada no alto da propriedade, e sempre enquadrada de um

ângulo baixo. Bolognini, como arquiteto que é, sabe o exato rendimento a retirar de um enquadre, primordialmente quando se trata de sugerir pela arquitetura o que ela significa também como estrutura social. A habitação dos Casamonti representa bem, inclusive no relacionamento a outros fenômenos, o que vem a ser a estrutura feudal. Esses valores de uma determinada época são ainda sentidos nas primorosas cenas de rua, verdadeiras gravuras de mestres do gênero.

É no bordel onde Bianca se prostitui que encontraremos características dos requintados ambientes viscontianos, pela já assinalada presença do cenógrafo-figurinista Tosi, habitual colaborador de Luchino Visconti. O vestuário das mulheres do prostíbulo, quase um uniforme, possui considerável força plástica, e pode-se afirmar até que o salão de espera do primeiro andar, embora seja o celulóide em preto-e-branco, contém admirável riqueza colorística. A unidade e a densidade de fotografia talvez seja a maior qualidade de "La Viaccia", pois nela assenta-se grande parte da atmosfera opressiva da película. Excelente a cinegrafia. Ao lado desses elementos, é assinalável o teor qualitativo da reconstituição de época, num conjunto que valoriza grandemente a obra de Bolognini.

Afora as personagens de Paul Frankeur e de Pietro Germi, nesta mesma ordem, as outras ressentem-se de maior delineamento, como é o caso de Amerigo, decidido e incisivo no velório do tio, após a morte de Nando, indeciso e hesitante ao pretender fazer parte, inconscientemente, do grupo de anarquistas, ingênuo e infantil muitas vezes, numa clara descontinuidade psicológica. Dentro da veracidade em que se desenrola a narrativa, o diálogo entre Amerigo e Bianca, os dois oriundos de famílias camponesas, ele recém-chegado à cidade, sofre até de um intelectualismo tanto conceptivo como expressivo, se bem que o clima predominante nessas ocasiões alcance plenamente o poético (deixemos claro: a poesia do autêntico, isto é, a captação de relações reais no seu âmago, sem abordagem lírica ou romântica, a exemplo do que foi realizado em "O Homem de Alcatraz"; e aqui pensamos ter explicado o clima poético ao qual nos referimos, quando comentamos o filme de Frankenheimer). Também em "La Viaccia", a poética é a da autenticidade, e da crueza (não fosse a da veradicidade...): Amerigo e Bianca (Claudia Cardinale) passam a necessitar-se mutuamente, fisicamente, sexualmente. O romantismo "vem depois", mas expresso em palavras que procuram justificar (moralmente) a ligação que os une. Essa deficiência pelo irrealismo de comunicação verbal entre os amantes, cuja inadequação já foi apontada, certa impropriedade rítmica, falta de maior definição em figuras importantes, como é o caso de Dante, o anarquista – quase que somente uma referência –, são os defeitos mais acentuados da película. Como realização em seu todo, é no entanto e seguramente um dos bons lançamentos deste ano, que parece iniciar-se pródigo em exibições de qualidade.

"La Viaccia"; direção de Mauro Bolognini; roteiro de Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa, do romance "L'eredità", de Mário Pratesi; cinegrafia de Leonida Barboni; cenografia e vestuário de Piero Tosi; música de Piero Piccioni, e a rapsódia para saxofone e orquestra, de Claude Debussy; outros intérpretes: Marcella Valeri (Beppa), Emma Baron (Giovanna), Franco Balducci (Tognaccio), Claudio Biava (padeiro-arlequim); produção de Alfredo Bini para a Titanus-Galatea-Arco Film, Roma, S.G.C., Paris; Itália-França, 1961, 100'.

(18.01.63)

O JUÍZO UNIVERSAL

I

Assim como o poeta compõe versos de circunstância, da mesma forma De Sica & Zavattini realizaram "Il Giudizio Universale", uma película de ocasião na expressiva filmografia comum a ambos. Somente neste plano será entendida, e então recebida – com as reservas devidas nestes casos – a mais recente obra dos dois cineastas italianos. Talvez seja esta a única resposta que poderia obter o crítico da revista "Cinema Nuovo" que se ocupou da apreciação da fita, indagando com procedência ao final de seu artigo: "Num mundo sobre o qual paira concreta e terrível a ameaça de extermínio atômico, que sentido tem este apocalipse de opereta?" Como projeto, como concepção, nenhum sentido ou resultado prático apresentaria, realmente. Mas "Il Giudizio Universale" foi realizado, o filme segue seu curso normal pelos cinemas de todo o mundo, cumprindo o fim para o qual foi destinado: advertir divertindo as platéias, não do juízo final (segundo a concepção cristã), utilizado como elemento estrutural da farsa, mas sim de uma transformação social, referida e implicada esparsamente no transcorrer da narrativa, mas de qualquer modo manifesta. Resta analisá-lo pois, sem nunca negá-lo extremadamente.

Os cineastas procuraram dizer que a vida é um "gran ballo", e colorido; a realidade, porém, é quase sempre e sobretudo amarga, e em dramático preto-e-branco. Seria esta a explicação para a repentina introdução da cor no celulóide, fenômeno inédito em se tratando de um filme de Zavattini. O balé existencial oferece-se venturoso para um limitado número de seres, e humilhante para muitos, reservada para a maior parte a subserviência, como no caso dos garçons do Hotel Excelsior. A película é levada, como foi dito, num tom de farsa. Sua forma de narrar, entretanto, não lhe permitiu um resultado condizente com a pretenciosidade da proposição – e da produção. Verdadeiros "sketchs" sucedem-se ininterruptamente, retomando adiante suas continuidades após cortes abruptos, determinando ao cinespectador rememorar o episódio anterior para concatená-lo com o que presencia no momento, numa narração paralela de vários temas que, se efetuada muitas vezes com habilidade, na sua maioria poderá até confundir o público menos afeito a tal exposição.

Efetivamente, alguns capítulos, a exemplo daquele que discorre sobre o tráfico de crianças da Itália para os Estados Unidos, merecem um filme onde possam ser examinados segundo a importância que possuem. Da maneira como foram tratados, tornaram-se inconvincentes, face à empostação empregada, dominando o excessivo sardonismo até na dialogação.

(21.01.63)

II

Indubitavelmente, a melhor seqüência da fita é aquela em que, nos Estados Unidos, um cidadão norte-americano, branco, demonstra grotescamente à divindade que promove o "giudizio" o quanto adora seus "irmãos negros", iniciando o canto de um "spiritual" ("ninnananna") entoado em coro por todas as partes do globo – ou, pelo menos, por toda a Europa, graças à cadeia intercontinental de televisão. Essa presença da TV chega às raias do absurdo. Nem

como "achado" funcionou, resolvendo apenas (e mal!) o problema do relacionamento espacial. Com esse fenômeno quase inexplicável (tendo em vista a diretriz da película, que em momento algum consegue sequer aproximar-se da atmosfera surrealista de "Miracolo a Milano"), criou-se a dúvida para o espectador: não seria o espetáculo exibido pela TV patrocinado pela sopa inglesa que o espíquer (a divindade) afirma ser de pleno gosto de um suíço? (o qual confessa que concordaria em deixar morrer um chinês, conquanto não lhe faltasse o precioso caldo, já que são seiscentos milhões – e aqui a advertência maior? –, e portanto um chinês a menos não faria nenhuma falta).

Dentro dessa seqüência – onde o tema musical é a canção referida –, aparece uma das cenas mais inusitadas que o roteirista e o diretor criaram neste filme, curiosa, estranha, absurda e grotesca a um tempo (elementos que se alternam durante toda a película): aquela em que Sordi caminha sob a chuva torrencial, cantando a mesma canção, seguido de um grupo compacto de populares, certamente os mesmos que comerciaram seus filhos com a macabra figura, e que fazem, agressivamente, o coro da melodia. Por sua vez, a melhor seqüência da longa passagem englobada no "spiritual", é a do balé no hotel, na oportunidade em que os garçons perseguem pelos corredores o diplomata (Don Jaime de Mora y Aragon, porventura apresentando a si próprio, a exemplo de algumas participações havidas em "La Dolce Vita"), capítulo que faz recordar de imediato as correrias que René Clair manipulou, também com extraordinário rendimento cômico, em "Le Million". Os que conhecem "Zéro de Conduite" apontam a ótima "gag" visual do cortejo fúnebre separando-se da carruagem mortuária numa esquina, os dois seguindo direções diversas, como tendo sido retirada do filme de Jean Vigo. Outra "citação" é a de Melina Mercouri, que lembra de pronto a Anita Ekberg de "A Doce Vida". Outras "citações" serão constatadas no desenrolar da trama. Esses aspectos alinhados conformam o que há de mais destacado na película, restando desse modo pouquíssimo da "originalidade" de "Il Giuzidio Universale".

As cenas exteriores, principalmente as que mostram deslocamento de massas humanas, e as do temporal, configuram o cuidado técnico-mecânico com que foi elaborado o celulóide. Vittorio Gassman, histrião por natureza, adotou por inteiro todos os gestos e maneirismos do diretor – até a empostação vocal. Se foi mesmo influenciado pela direção, ou se resolveu, dentro de curiosa autonomia interpretativa, satirizar o comportamento usual e canastrônico (assumido) de Vittorio De Sica, é ocorrência que só os integrantes e demais elementos ligados à realização poderão esclarecer. A dúvida permanece e é procedente. No geral, a atuação é bufônica, adequada ao tratamento, mas que se reúne aos dados anteriores para retirar ainda mais o convencimento do que pretendiam De Sica e Zavattini. Dessa bufoneria não se livrou nem mesmo a misteriosa divindade, que repete, metódica e incessantemente, "Alle ore 18 incomincia il giudizio universale", até o momento determinado, quando então inicia a "chamada" – o suíço em primeiro lugar. Algumas piadas verbais, se provocam repentinamente o riso – como a do maometano e a do inglês –, constituem na verdade recursos indignos dos cineastas que já nos

deram "Sciuscià" (1946), "Ladri di Biciclette" (1948), o citado "Miracolo a Milano" (1950), e a belíssima obra-prima que é "Umberto D" (1951). Desconhecemos "Il Tetto" (1956); "La Ciociara" já faz parte, como "Il Giudizio Universale", da decadência temática e expressiva de De Sica-Zavattini – comparando-se estas às obras anteriores.

A empostação verificada nesta película traz igual tratamento àquele dado às peças confeccionadas e representadas pelo CPC da Guanabara; pode-se também afirmar que é um texto do Centro Popular de Cultura, mas realizado com mais brilhantismo. E a exemplo de certas encenações do grupo teatral da Guanabara, o celulóide dos dois cineastas peninsulares não atinge a grande massa – assim, não alcança a sua proposição –, impossibilitada por naturais limitações em penetrar a obra e relacionar os eventos nela apresentados – muito menos, senti-la. Dir-se-ia até que a dupla De Sica-Zavattini cansou-se de fazer filmes que não mudaram a face do mundo, despedindo-se paulatinamente da cinematografia com obras de circunstância, tratadas com intensa amargura, e nesta última, fixando com mais intensidade o grotesco. Com a inesperada insuficiência de "Il Giudizio Universale", amargurados e frustrados estão os apreciadores das realizações do argumentista e roteirista Zavattini e do diretor (e ator) De Sica, efetivos e inegáveis marcos da cinematografia itálica.

"Il Giudizio Universale"; direção de Vittorio De Sica; argumento e roteiro de Cesare Zavattini; cinegrafia de Gabor Pogany; cenografia de Pasquale Romano; montagem de Adriana Novelli; música de Alessandro Cicognini; interpretação de Vittorio Gassman, Renato Rascel, Elli Davis, Fernandel, Akim Tamiroff, Paolo Stoppa, Anouk Aimée, Melina Mercouri, Nino Manfredi, Silvana Mangano, Jack Palance, Elisa Cegani, Lino Ventura, Alberto Sordi, Ernest Borgnine, Jimmy Durante, Marisa Merlini, Domenico Modugno, V. De Sica; produção de Dino De Laurentiis Standard Film, Roma-Paris; Itália-França, 1961, 125'.

(23.01.63)

O BANDIDO GIULIANO

O título original, "Salvatore Giuliano" (e o que o corresponde na versão para o português), traz a característica de situar - bem ao contrário do que se poderia pensar a princípio, que fosse o filme uma cinebiografia do bandoleiro que marcou época -, não exatamente um período determinado, mas, mais amplamente, a condição de existência do povo siciliano, subjugado, ontem como hoje, à mesma cúpula dominante. É precisamente essa intemporalidade, essa perpetuação de tal situação, que a película deseja estabelecer. Consoante essa intenção, embora anotando cronologicamente os episódios reconstituídos, o diretor e co-roteirista Francesco Rosi adota na montagem a alternância entre os eventos acontecidos durante a ação do grupo de Giuliano e aqueles passados no tribunal e após o julgamento, dessa forma deixando assinalada, na última morte, ocorrida em 1960 (isto é, os crimes prosseguem), a permanência das determinantes que geram aqueles fatos.

A "Mafia" é a mesma, seja em 1943 ou em 1960, porque o latifúndio é o mesmo; em suma, porque a estru-

tura polítco-social é a mesma. Isto quer dizer que "Mafia", barões feudais, polícia e política de situação somam-se, por força de interesses mútuos e convergentes. E para que esses interesses não sejam abalados, "Mafia" - barões feudais-polícia-política situacionista enviam o bando de Giuliano a Portella delle Ginestre para o massacre dos esquerdistas, no momento em que um orador prega a conscientização do camponês, melhoria de condições de vida, alfabetização. Numa demorada panorâmica, a câmara desvenda a tragédia: dezenas de corpos sem vida de homens, mulheres e crianças; terminado o movimento, a câmara fixa-se, também longamente, no que talvez seja a mais bela imagem da película: as bandeiras, os ideais, em pé, seus mastros fincados no solo, enquanto ao fundo cavalos correm em disparada, sublinhando a atmosfera de desvario que predomina na seqüência.

É verdadeiramente redundante assinalar, já que patente, a inspiração eisensteiniana nessa passagem, em particular; e, como demonstração, tanto poderia ser citado o massacre do povo pelo exército do Czar, na escadaria de Odessa ("O Encouraçado Potemkin"), como idêntico massacre, agora pela polícia, dos grevistas, satisfeitos por terem provado sua força, e reunidos também no campo ("A Greve"). E como no recente "Quatro Dias de Rebelião", em "Salvatore Giuliano" é o povo - constante eisensteiniana (proposição herói-massa) - a ser chamado para participar na reconstituição cinematográfica de sua própria História. Este é o motivo pelo qual Giuliano só existe no filme, como individualidade, depois de morto. Enquanto vivo, é a manifestação da opressão, e, quando aparece, é quase sempre uma sombra. O andamento do filme independe, na verdade, de sua presença física. Do mesmo modo, a ausência dos nomes dos mandantes do assassinato de Portella delle Ginestre durante o julgamento é bastante compreensível, tornando mesmo o desenvolvimento do entrecho mais convincente, porque mais verídico, e posto estar localizada com exatidão a área de onde partiu a ordem.

Como se vê, a legenda popular criada em torno à figura do bandoleiro (e referida na fala de um mascate: "Ele rouba aos ricos para dar aos pobres") estava longe da realidade. Giuliano encontrava-se a serviço dos interesses da classe dominante, inclusive daqueles que diziam respeito à independência da Sicília, movimento insuflado pelos separatistas, o que, e em última análise (os ianques desejavam a Sicília como base militar), viria reforçar ainda mais o poder daquela classe.

Da filmografia do napolitano Francesco Rosi, ao que parece só chegou até nós "Renúncia de um Trapaceiro" ("I Magliari", 1960), obra em parte prejudicada pelo excesso maneirístico de Alberto Sordi. "Salvatore Giuliano", o quinto filme do diretor, surpreende pelo vigor do tema e do tratamento, qualidade que provavelmente o faz um dos melhores dentre os mais recentes celulóides italianos, afirmando assim o seu diretor como um dos principais cineastas peninsulares do momento (para o que suas assistências de direção com Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni terão sido decisivas), confirmação sem dúvida reafirmada em "Le Mani Sulla Città", seu último filme, premiado no Festival Cinematográfico de Veneza deste ano com a láurea maior, o "Leão de Ouro". Neste seu mais recente celulóide, Rosi aborda a especulação imobiliária em Nápoles; o tema, como se percebe, é universal, valendo também, tanto em New York como em Paris, como em São Paulo,

ou como em Curitiba - no mundo capitalista, pois.

Nas imagens cruas e reverberantes de luz, desde as primeiras cenas deliberadamente superexpostas, nas quais surge o cadáver de Giuliano como uma presença inquietante, nas imagens noturnas, nas imagens nas quais predomina a tonalidade cinza, no decorrer do julgamento, e ainda no excelente paisagismo, captando em sua totalidade a aridez do solo e a atmosfera escaldante da Sicília, está também a visão cinegráfica inspirada de Gianni di Venanzo, ao lado da condução quase jornalística do diretor. Dois apenas os atores profissionais mais em evidência: Salvo Randone, o juiz, e o excepcionalíssimo Frank Wolff, como Gaspare Pisciotta, o lugar-tenente de Giuliano, que acaba por matar o chefe, após sabê-lo traidor dos companheiros.

"Salvatore Giuliano"; direção de Francesco Rosi; roteiro de F. Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale e Franco Solinas; cenografia de Sergio Canevari; música de Piero Piccioni; outros intérpretes, ademais dos atores não-profissionais: Piero Cammarata; Fernando Cicero, Sennuccio Benelli, Bruno Ekmar, Max Cartier, Giuseppe Teti, Ugo Torrente; produção de Franco Cristaldi para a Lux, Vides, Galatea; Itália, 1961, 106'.

(12.11.63)

O ECLIPSE

I

Incógnita até agora o que será dado ver em "Il Deserto Rosso", o mais recente filme de Antonioni. De certo modo, constitui paradoxo que após "L'Eclisse" o cineasta italiano tenha voltado a filmar. Essa película traz a característica de "obra final", depois da qual nada mais há para dizer: sua última imagem acena indubitavelmente com a fusão atômica no planeta. É o cataclisma após o poente - não de um dia, mas de uma civilização, de toda a sociedade humana - antecipado em algumas passagens: na que mostra um passageiro descer do ônibus lendo um jornal, onde as manchetes sugerem a guerra próxima e a destruição; "A Paz é Débil", adverte uma delas. Antes, nos céus, caças a jato cruzavam o espaço (em "La Notte", Lidia/Jeanne Moreau, ao sair do hospital, procurava localizar um jato que passava, seu ruído causando-lhe apreensão). O clima é de insegurança. Em conseqüência, os sentimentos são inconstantes, como se verificou em "L'Avventura" e em "La Notte"; em "L'Eclisse", tendem à extinção. Neste filme, a solidão é comum às principais personagens, e maior que a que envolvia as dos dois celulóides anteriores.

Vittoria (Monica Vitti) vive só em seu apartamento; na antiga morada da família, sua mãe (Lilla Brignone) também mora só; o mesmo sucede com Piero (Alain Delon) - embora possua a residência dos pais, ampla e confortável (nela nasceu, mas frisa que ali não vive; seus pais não aparecem, provavelmente já mortos - seus espectros na parede assustam Vittoria); igualmente Riccardo (Francisco Rabal), um intelectual de esquerda ("Corrispondenza Socialista" é uma das publicações sobre a mesa de seu gabinete de trabalho), vive isolado. E como em "L'Avventura" e em "La Notte", no primeiro filme o arquiteto Sandro (Gabriele Ferzetti), no segundo o escritor Giovanni (Marcelo Mastroianni), o intelectual encontra-se em crise. Riccardo, igualmente um escri-

tor, passa ainda por desencontro afetivo.

O ocaso da burguesia constitui o tema genérico da trilogia fílmica assinada pelo diretor italiano. Em "L'Eclisse" essa temática é aprofundada. O homem aparece aqui despido de sentimentos. Única atividade que o anima, ganhar dinheiro - enriquecer. Enriquecer significa situar-se em segurança, vencendo exatamente a insegurança provocada pela sociedade capitalista: a sensação do medo, pavor até, de que ocorra, num átimo, a passagem da opulência à miséria. O dinheiro é o centro - e a mola motora - de toda a ação e do comportamento das personagens. Os pais de Vittoria foram pobres, e sua mãe age para evitar o retorno àquela condição. Insensível, Piero não faz menção ao bêbado que foi vitimado em seu carro. Importa-lhe mandar consertar o automóvel e vendê-lo por bom preço (comprará outro, mais tarde).

O minuto de silêncio verificado na Bolsa de Valores em homenagem a um corretor morto é novo dado satírico (de sentido idêntico àquele observado em "La Notte", na cena em que o cavalo campeão deve ser retirado do sereno e levado para repouso, o que é feito sob aplausos para o animal): "Um minuto na Bolsa representa bilhões", diz Piero a Vittoria. O homem perdeu seu significado e valor; foi transformado em mais um elemento - na realidade: em "objeto" - que se restringe a produzir e a fornecer lucros para quem maneja o mercado econômico.

(3.03.64)

II

A palpitação visualizada (documentada, seria lícito dizer) na Bolsa de Valores é como se fosse o próprio pulsar do coração capitalista. Ali, em instantes, fortunas são feitas ou perdidas. Os especuladores habituais não se importarão em perder cinqüenta milhões de liras em curto espaço de tempo, como acontece com o homem que Vittoria segue movida por irreprimível curiosidade - porventura para salvá-lo de presumível suicídio. Mas o homem limita-se a comprar um calmante numa farmácia e a tomá-lo com água mineral num bar a céu aberto, enquanto desenha flores numa folha de papel. Talvez tenha perdido um vigésimo de sua fortuna, o que não lhe fará falta - mesmo porque, poderá ganhar o triplo que perdeu em nova especulação. Especular, viver de rendas obtidas com golpes de sorte, é seu motivo mesmo de existir. O mundo foi feito para os espertos fruírem-no, deverá pensar. Piero será um desses, como esse homem, ou como seu chefe. Seu destino está traçado. Referindo-se à febril atividade da Bolsa, o corretor diz a Vittoria que ela será capaz de apaixonar-se. "Apaixonar-me pelo quê, Piero?", retruca ela com velado sarcasmo.

O caos vivido na Bolsa, onde a neurose é o denominador comum (o gestual é sempre agressivo, a afirmação pessoal, constante: "Eu, eu, eu", berra um corretor, "tantas ações!"), igualmente antecipa o ocaso. É a imagem da derrocada do capitalismo, do imperialismo econômico, enfim, diante do impasse com que se depara: a expansão do sistema se reduz, acabará por extinguir-se – mas antes, num ato suicida, buscará na guerra total o extermínio de um mundo onde não sobreviverá por muito mais tempo. Na África, seis bilhões de negros expulsarão sessenta mil colonialistas brancos (Marta, nascida no Quênia, expressando sua visão, diz a certa altura: "Ainda bem que os negros vivem sobre as árvores, ou já os teriam expulsado", ao que Anita responde: "E já não é sem tempo!"); em outras

partes do mundo, povos acordam e se conscientizam.

Para os que perderam tudo o que possuíam em títulos – e são todos especuladores, indistintamente –, já não resta esperança; e (como sucede com a mãe de Vittoria) eclode apenas a revolta inútil. Ercoli dirá algumas palavras conciliatórias aos clientes, prevendo inclusive ajuda externa para a crise econômica, referindo a Suíça como um dos contribuintes: "Essa compra tudo", diz sugestivamente um dos clientes. Mais adiante, Vittoria indaga a Piero sobre o destino do dinheiro perdido por muitos acionistas, e – em decorrência – quem o receberá; Piero limita-se como resposta a um movimento de ombros, pois a ele não importam as implicações do ocorrido: sua preocupação única é o desejo de enriquecer o mais rapidamente possível.

(4.03.64)

III

As crianças têm marcante presença em "L'Eclisse", como se residisse nelas o alvorecer de um mundo novo, de uma sociedade nova (vale observar que as ligações amorosas, nos três filmes de Antonioni, não resultarão em descendência, são estéreis; ao negarem a propagação da vida humana, vêm reafirmar que o homem – na verdade, o burguês – encontra-se em processo de desaparição da face da terra); Vittoria é empostada dentro de um comportamento infantil (na imitação de uma hipotética dança negra, na "representação" com Piero de dois pares de namorados cujas atitudes observam, e numa autofiguração de suas próprias atitudes – sublinhando o caráter anti-romântico dela – onde Vittoria assume satiricamente o psicologismo devorador, antropofágico, do companheiro).

Significativamente, é Vittoria a única dentre os adultos a não se preocupar com dinheiro, muito menos em ficar rica. Sua intenção é a de simplesmente existir. Ela considera que isso independe de uma "felicidade" conformada – aquela que Riccardo imagina ter procurado oferecer-lhe –, e mesmo do amor (entendido como "doença afetiva"). Segundo pensa, no Quênia as coisas devem caminhar espontaneamente. Pelo contrário, onde vive, sente-se dominada por fadiga humana imensa; inclusive o amor lhe é tedioso, como diz em uma passagem. Frente a essas sensações, desejará por um momento que seja romper com o pré-estabelecido, quando segue com Piero para o encontro amoroso, preferindo dirigir-se naquele momento a um jovem que passa e que lhe atraiu a atenção. Mais tarde, pretendendo integrar-se na ingenuidade que pensa ver no mundo africano, fantasia-se de nativa (na residência da nova amiga, repleta de objetos trazidos do Quênia, o pé de elefante servindo de base para uma mesa é a imagem extrema do "kitsch", numa corrosiva referência). À amiga, confessa estar "emagrecida por dentro", vazia então de qualquer sentimento; "há dias nos quais ter à mão um tecido e uma agulha, um livro, ou um homem, é a mesma coisa", diz adiante. Tudo se tornando objeto despido de significado próprio.

Visto o filme, torna-se redundante, em suma, dissertar (ou tentar dissertar...) sobre o poder e a densidade e a fluência da narrativa visual do cineasta italiano. A sugestão das imagens de Antonioni nelas se resolve, dispensando a linguagem escrita para "transcrevê-las"; o que, se intentado, configuraria um contra-senso.

(6.03.64)

IV

A parte final de "L'Eclisse", tratada primordialmente em imagens, além da beleza que possui, vem encerrar de modo conseqüente a narrativa. O templo flui (e esse mesmo tema, veiculado em algumas cenas de "La Notte", é transformado agora num verdadeiro ensaio visual), enquanto o homem prossegue ainda na sua faina, mecanicamente, de busca ao dinheiro (numa cena, há uma prostituta na rua à espera de quem a convide). Paulatinamente desaparece a presença humana sobre a superfície terrestre, já dominada pelos tijolos em decomposição (a corrosão a tudo vai minando), pelas armações de concreto, pela vida microscópica existente nas gotículas de água, por outras espécies de vida, pelo arvoredo, este uma constante em quase todos os enquadres externos. Sintomaticamente, Vittoria "retira-se" da narrativa após olhar demoradamente as árvores (e por fim olhar para a câmara – para a platéia): as árvores milenares – o baobá africano – permanecerão além do homem, vitimado por seus próprios impulsos aniquiladores, desencandeados por uma sociedade selvática que o solicita e o impele continuadamente para competições viscerais. Vestígios da presença humana, tão-só os que restarão da hecatombe, das explosões, das nuvens atômicas: algumas cidades, suas arquiteturas, elementos que alguns pássaros porventura salvos poderão ver em sobrevôo, como aconteceu antes com Vittoria, em seu passeio de avião (em sua momentânea "libertação").

+ + +

Em comentário sobre "A Aventura", dizíamos serem "poucos os cineastas que intuem seu meio de expressão de forma legítima como o faz o diretor italiano. Por excelência imagem, o cinema se presta à análise subjetiva, intimista. É neste plano, seu propósito, que 'L'Avventura' se realiza, a ponto de se constituir numa das obras capitais da cinematografia atual". E é neste mesmo plano, seu propósito, que "L'Eclisse" igualmente se realiza.

A respeito do estilo de Antonioni, dizíamos adiante que – e a conceituação pensamos válida para a trilogia, é evidente: "Em 'L'Avventura', vemos confirmado um estilo cinemático que nada fica a dever à literatura, nas suas incursões ao íntimo das personagens. A lentidão narrativa é própria da análise realizada em profundidade pelo diretor, porém esse andamento não denota ausência de ritmo, e muito menos arritmia. O ritmo lento talvez não agrade a muitos, adeptos de uma pontuação mais intensificada. Naturalmente cinema é ritmo, mas nem por isso cinemacumba (catarse alienatória).

"Ritmo – pulsação – é vida. O ritmo empregado por Antonioni estará muito próximo à paralisação mortal, portanto. É que o cinema do diretor italiano procura expressar fundamentalmente a decadência, a morte do capitalismo (e não é o capitalismo a própria morte pela autofagia inata ao sistema?). Sua estilística – a lentidão rítmica, o requinte e o refinamento de encenação e de senso plástico – é consentânea com sua reflexão sobre o tema abordado. Inegável então que, dentro dessa linha de raciocínio, seu cinema seja 'decadente' – e por isso mesmo o mais moderno da atualidade, posto que, ainda dentro de seus propósitos, representa mais fielmente a época a que pertence, a qual ensejou sua aparição, em síntese. Cine-imagem (e por esta qualidade dele não se agradarão também os verbalistas), cinema legítimo, pois, 'La Notte' e 'L'Avventura' (esta muito menos; e agora 'L'Eclisse') são obras que não

comportam excessivas digressões ao redor delas, mas tão-somente a visão e o sentir da poética extremamente apocalíptica (e 'L'Eclisse' é por excelência extremamente apocalíptico) de Michelangelo Antonioni (e de seus colaboradores, em especial, Tonino Guerra; em 'L'Eclisse', muito particularmente Tonino Guerra)".

"L'Eclisse"; direção de Michelangelo Antonioni; argumento de M. Antonioni e Tonino Guerra; roteiro de M. Antonioni, T. Guerra, Elio Bartolini e Ottiero Ottieri; cinegrafia de Gianni di Venanzo; cenografia de Piero Poletto; música de Giovanni Fusco; Montagem de Eraldo da Roma; outros intérpretes: Rossana Rory (Anita), Mirella Ricciardi (Marta), Louis Seignier (Ercoli); produção de Robert e Raymond Hakim para a Interopa Film-Cineriz e Paris Film Production; Itália-França, 1962, 125'.

(11.03.64)

NOVE FILMES NORTE-AMERICANOS & UMA NOTA

ESTRADAS DO INFERNO

Josef Von Sternberg foi o descobridor de Marlene Dietrich e seu diretor nos maiores e mais significativos sucessos cinematográficos da intéprete ("O Anjo Azul"/"Der Blaue Engel", "Morocco", 1930; "Dishonored", 1931; "Shangai Express", 1932, e outros ainda). Semanas atrás, um canal de TV reprisou "Tensão em Shangai" ("The Shangai Gesture", 1941), sem dúvida um filme fascinante, no qual foi possível, para os que desconheciam, nós incluídos, a obra e o estilo do cineasta, apreender, em parte, a sua maneira de conduzir um celulóide. Sternberg é considerado o maior fotógrafo que já pisou num estúdio cinematográfico, e foi sempre ele a orientar a iluminação das cenas e também os enquadres, fato constatável ao verificar-se a unidade plástica de "The Shangai Gesture", para o diretor brasileiro Walter Hugo Khouri um "clássico da sétima arte" (expressão-título da seção que mantinha em jornal paulista). É por meio da iluminação que o cineasta determina, por exemplo, a atmosfera sensual dominante em grande parte de suas fitas; em "The Shangai Gesture", esse elemento foi trabalhado com extremo cuidado, de modo a permitir composições plasticíssimas, de uma sugestividade única, inebriantes até, quando aparecia Gene Tierney, belíssima, algo misteriosas, na ocasião em que Ona Hunson recitava, e fatalistas, nas intervenções de Maria Ouspenskaya. O filme trazia ainda Walter Huston, Mike Mazurki e Victor Mature, este ator encarnando o dr. Omar, por quem a personagem vivida por Gene apaixona-se perdidamente, a ponto de desequilibrar-se mentalmente, acabando por ser morta pela própria mãe. Mas o clima em momento algum é o do melodramatismo primário mexicano.

\+ + +

A componente erótica é uma das constantes assinaladas na obra do diretor austríaco, e presente durante toda a narrativa de "Jet Pilot". Nunca Janet Leigh esteve tão sensual como nesta película, suas apreciáveis formas como que desejando libertar-se de seu

vestuário, em razão do tratamento que lhe foi conferido, de iluminação, enquadramento, postura, dialogação. As referências que Anna/Olga (Janet) faz sobre suas roupas íntimas, marco de êxtase amoroso, são sintomáticas, como igualmente o é seu refulgente olhar (expressivo requinte de direção-iluminação) e a face cansada de Shannon (John Wayne), após a noite, na oportunidade em que o par de amantes imagina o que deva ser o derradeiro vôo em conjunto. Aliás, as seqüências aéreas possuem características excepcionais, nelas residindo as melhores passagens da fita. Desde seu início, é o belíssimo bailado dos "Sabres" que dominará o celulóide, em contraponto com o erotismo. O idílio desenvolvido nas nuvens pelos amantes, a par dos mútuos estudos técnico-acrobáticos a respeito das possibilidades dos aviões e sua maneabilidade mais a habilidade que terão os pilotos soviéticos e estadunidenses, reúne cenas das mais felizes já realizadas em filmes do gênero.

Como propaganda, nem chega a ser medíocre, de tão ignóbil. Salvam-se apenas alguns instantes humorísticos. Com isso, estará dito tudo sobre a orientação política do entrecho, que, em certas passagens, deixa entrever que o argumento original era construído com inteligência, espírito crítico e sátira. Como se sabe, esta película esteve retida por sete anos, sendo exibida tão-somente após os cortes e as refilmagens exigidas pelos censores pentagonais, que decididamente não acreditam na humanidade (muito menos no humanismo), preferindo, ao invés das mensagens de pacifismo, as de agressão.

"Jet Pilot"; direção de Josef Von Sternberg; roteiro de Jules Furthman; cinegrafia de Winton C. Hock, para as cenas aéreas, de Philip G. Cochran (Technicolor); música de Bronislau Kaper; montagem de Michael R. McAdam e Harry Marker; outros intérpretes: Jay C. Flippen, Paul Fix, Richard Rober, Ronald Winters, Hans Conried, Ivan Triesault, John Bishop, Perdita Chandler, Joyce Compton, Denvor Pyle; produção de Howard Hughes e J. Furthman para a RKO; EUA, 1950/57, 111'.

(7.12.62)

O HOMEM DE ALCATRAZ

I

Algo de inédito está se passando no cinema norte-americano. Como se sabe, com o advento da televisão, a indústria hollywoodiana sofreu forte abalo, e como conseqüência muitos estúdios desapareceram, alguns foram vendidos aos produtores de filmes para a TV ou para as próprias estações, e, dos que subsistem, todos eles têm seus palcos ocupados pelas equipes que realizam películas para o vídeo sobre os mais variados temas (os quais nos chegam sempre em maior número). Neste caso estão os da Warner Bros e da Metro-Goldwyn-Mayer. Nos da Metro, para citarmos um exemplo que nos é caro, é filmada a série "Além da Imaginação" ("The Twilight Zone").

Frente a essa situação, as produções independentes começaram a se multiplicar ("Marty"/idem, 1955; "Despedida de Solteiro"/"The Bachelor Party", 1956; "Doze Homens e Uma Sentença"/"Twelve Angry Men", 1957; "A Deusa"/"The Goddess", 1958; "A Festa de Casamento"/"The Catered Affair", 1959;

"Crepúsculo de Uma Paixão"/"Middle of the Night", 1959), nas quais os escritores (Paddy Chayefsky, Reginald Rose, J.P. Miller) e realizadores (Sidney Lumet, Delbert Mann, Robert Mulligan, John Frankenheimer) traziam o inconformismo (cf. os capítulos de "The Twilight Zone" escritos por Rod Serling) que, de um modo ou de outro, expressavam em seu meio de origem, retirando dessa forma o cinema ianque da estagnação que se afigurava prolongada. A insolitude: a TV revigorando temática e estilisticamente o cinema dos Estados Unidos, numa situação peculiar, quer parecer, afeta somente a esse País (dentro das devidas proporções, e desconhecemos se caso isolado, há no cinema italiano o diretor Vittorio Cottafavi).

A produção independente é ainda a maior responsável pelos êxitos técnico-artísticos daquela cinematografia nos dias que correm, e bastaria citarmos o produtor-diretor Stanley Kramer para termos confirmada essa assertiva. Em idêntico plano de destaque apresenta-se a "Norma", empresa produtora de Harold Hecht e Burt Lancaster, que depois de realizações mais despreocupadas ("O Gavião e a Flecha"/"The Flame and the Arrow", 1950, de Jacques Tourneur; "O Pirata Sangrento"/"The Crimson Pirate", 1952, de Robert Siodmak), e sempre estrelados por Lancaster, passou para celulóides que se verificaram importantes por motivos os mais diversos ("Marty", este inserindo o neo-realismo no cinema estadunidense; "O Último Bravo"/"Apache", 1954, de Robert Aldrich). Com a inclusão de James Hill no grupo (Hecht-Hill-Lancaster), o resultado geral tornou-se mais satisfatório ("Vera Cruz"/idem, 1954, de R. Aldrich; "The Bachelor Party"; "A Embriaguez do Sucesso"/"Sweet Smell of Success", 1957, de Alexander Mackendrick), mas desnivelando-se para pior particularmente em "Vidas Separadas" ("Separate Tables", 1958, de Delbert Mann).

Torna-se problemático afirmar que o real orientador das produções, mesmo ao tempo da associação com Hill – o terceiro elemento, já desligado do pequeno grupo –, seja efetivamente Hecht. Por certo seu nome não figurava em primeiro lugar devido tão-somente à ordem alfabética. É sintomática, até, sua constância também nos celulóides mais importantes, e, além disso, justamente nos mais preocupados, como acontece neste "Bird Man of Alcatraz". Não obstante, Lancaster, como co-produtor (bem como ator) é outra presença significativa.

Um terceiro nome aparece, entretanto, situando-se, ao que tudo está a indicar, com iguais e mesmo maiores responsabilidades que as atribuídas a Hecht, Lancaster e Frankenheimer: o do roteirista e co-produtor Guy Trosper. Sua importância, ao lado da de Frankenheimer, pode ser considerada fundamental para o resultado deste filme. Todavia, maiores digressões em torno do assunto são meras suposições, posto que a documentação a respeito inexiste, constituindo-se em ilações mesmo para a maior parte da crítica especializada.

(5.01.63)

II

Os homens que saíram da TV em direção ao cinema foram os que, em geral, e a par de exceções como Stanley Kubrick e Robert Aldrich, cineastas de origem, maiores e mais intensas revoluções provocaram em seu novo meio de expressão – mas nenhum deles ainda na amplitude da insurreição wellesiana (Orson Welles: a

revolução hertzeletrofônica com o "eletrizante" "The War of the Worlds", 1938, radioteatro sobre texto de H.G. Wells, à vulcânica revolução cinemática em "Citizen Kane", 1941, sempre relacionado entre os dez melhores filmes pelas gerações de críticos que se sucedem em todo o mundo). O curioso nesses avanços qualitativos reside em serem eles motivados pelo desenvolvimento da televisão, meio que retirou considerável público das salas de projeção, provocando a permanente crise da indústria cinematográfica. Como conseqüência mais recente, surgiu o "new american film", movimento no qual são apontadas características abstracionistas, ao contrário da TV, uma autêntica escola de realismo, se devidamente orientada dentro de suas possibilidades. Foi a abordagem realista expressa pelo novo meio de comunicação a determinante de ter o público norte-americano abandonado o cinema pela televisão. Dos egressos da TV que buscaram o cinema para expressar-se, muitos se mostraram como equívocos, uns descobertos imediatamente, com o passar do tempo outros (Delbert Mann, por exemplo, que se apóia nos escritos de Chayefsky; quando isso não acontece, seus filmes são costumeiramente lastimáveis).

John Frankenheimer é também originário da TV, e em nenhum instante foi, até o momento – e esperemos que jamais se torne, até o final de sua obra – um equívoco. Bem pelo contrário, é uma afirmação de vitalidade, a mesma vitalidade que, de qualquer modo, sempre existiu no cinema ianque (o retorno de Robert Rossen em "The Hustler", com vigor de tema e de tratamento, é uma das muitas provas disso). Frankenheimer fez sua estréia no cinema aos 26 anos dirigindo "No Labirinto do Vício" ("The Young Stranger", 1957), onde o tratamento psicológico foi desenvolvido com segurança, simplicidade e objetividade, ensejando, por outra parte, excelente atuação do jovem (então com 18 anos) James McArthur. Deste filme para "Juventude Selvagem" ("The Young Savages", 1961; produtor executivo - Harold Hecht), o passo foi simplesmente extraordinário, marcante a evolução. E com "Bird Man of Alcatraz", o estilo narrativo do cineasta, agora com 31 anos e em seu terceiro filme, se em determinadas seqüências beira ao de um mestre consumado, em relação ao resultado oferecido por "The Young Savages" traz parcial regressão.

Esse fenômeno tem sua explicação. O roteiro, elaborado de conformidade com o tema, requeria um tratamento intimista. Desse modo, ao invés da ação simplesmente movimentada, foi a psicologia das personagens o aspecto primordial de que se cuidou na realização da película, característica vinda ao encontro das experiências anteriores do diretor, absorvidas quando no vídeo, cuja sedimentação é evidenciada ao orientar Frankenheimer por vezes o enquadramento de algumas personagens como se estivesse compondo para o vídeo. São, contudo, cenas isoladas, predominando os movimentos de câmara e enquadramentos realmente inspiradíssimos, parte das soluções aplicadas para vencer as limitações de espaço, principalmente.

Se determinados enquadres são efetuados em forma televisiva, entre as soluções positivas está, durante quase todo o filme, um perfeccionismo de linguagem que faz lembrar aquele costumeiro a George Stevens. Exemplo disso é o tratamento dado à cena em que Lancaster é colocado em três imagens superpostas, em fusão: primeiro plano, seu rosto de frente tomando toda a tela, plano médio de seu caminhar, e plano geral do ator sentado junto ao muro que circunda o pátio da prisão. As fusões, a duração,

a elaboração dos planos, cenas e seqüências – destas sendo um exemplo frisante a do assassinato do guarda no refeitório, conduzida e concretizada com maestria –, permitem constatar o pleno domínio estilístico de Frankenheimer sobre o novo meio de expressão a que veio se dedicar, e concedem-lhe o título de diretor norte-americano mais importante no momento.

Se o cineasta freqüenta e admira Stevens, que é, como se sabe, o maior perfeccionista do cinema ianque, outra influência tão, ou bem mais respeitável que essa, pode ser apontada de imediato: a de Robert Bresson, localizada exatamente no seu esplêndido "Um Condenado à Morte Escapou" ("Un Condamné à Mort s'est Échappé", 1956). Essa influência é mais constatável nas cenas em que Lancaster confecciona bebedouros para suas aves e naquelas em que constrói e monta as gaiolas. No filme de Bresson, o prisioneiro (de guerra; história também verídica) trabalha incansavelmente para escapar. Em "Bird Man of Alcatraz", o encarcerado (cumprindo pena por dois crimes de morte) prepara-se para, antes, fugir à condenação máxima, e, depois, vencida a batalha crucial, dispõe-se para suportar sua reclusão perpétua, porém consciente, como os pássaros engaiolados, do sentido da autêntica liberdade.

(7.01.63)

III

A sugestão de "Bird Man of Alcatraz" atinge múltiplos planos. Antes das implicações existenciais ou políticas, situa-se o clima poético, cuja consecução é, obviamente, a maior conquista e a maior qualidade da película. Desde o início da projeção a atmosfera de poesia envolve o cinespectador, quando aparecem as primeiras imagens, fotografias de mãos que seguram e afagam um pássaro, introduzindo o tema linear do entrecho.

De 1909 até agora na prisão, hoje com 72 anos, Robert Stroud passou 53 anos encarcerado. Desenvolveu nesse período o estudo sobre os pássaros como talvez não se tivesse levado a efeito ainda, posto que dispunha de todo o seu tempo para dedicar-se a uma pesquisa dessa natureza – e porque, evidentemente, essas aves significavam também, para ele, o símbolo expresso da liberdade, se não a própria liberdade. Engaiolou e estudou os pássaros para tê-los próximos, para ter ao alcance da mão a liberdade que havia perdido.

Alinhadas essas relações, e partindo do livro de Thomas E. Gaddis, advogado do ornitólogo-penitenciário, Guy Trosper escreveu um roteiro onde procurou seguir primordialmente a excepcional figura vertical de Stroud, paralelamente veiculando implicações diversas, ao situar o prisioneiro como um rebelde autêntico, anárquico, mesmo. Aparece assim a real preocupação, se não de Stroud, ou de Gaddis, do roteirista, que, alicerçado em acontecimento real, qual seja, o de ter o sentenciado escrito um depoimento no qual examinou e condenou o sistema penitenciário norte-americano, propõe a personagem como um rebelde revisionista plenamente cônscio do que seja o exercício da liberdade, do direito inalienável a ela e ao inconformismo, e, portanto, do irrecusável direito à rebelião.

Com tais formulações não concorda o diretor da prisão (Karl Malden), defensor e representante da uniformidade para todos, sem distinção. É, claro está, a corporificação do fascismo, mais particularmente, do macartismo (o que vem a dar no mesmo – ainda um gravíssimo problema que vem minando a sociedade estadu-

nidense), que não aceita o debate e o diálogo abertos, buscando na uniformidade impessoal de todos um meio para assomar ao poder, e nele manter-se. Não aceita o fascismo a pluralidade de idéias, a existência de seres "diferentes", isto é, aqueles que divirjam ou se afastem das normas por ele estabelecidas, e autodefensivamente os alcunha de "subversivos", tentando depois aniquilá-los como cidadãos, e até mesmo eliminá-los fisicamente. Dessa forma Stroud, ainda que encerrado numa cela solitária, mas porque soube vencer e transcender os limites que lhe foram impostos, tornou-se subversivo, devendo abandonar suas aves, suas pesquisas, ao ser transferido para a "quase asséptica" prisão de Alcatraz. Era a uniformidade também para ele, não obstante ser mundialmente reconhecido como verdadeiro gênio, dadas as condições em que foram realizados os seus estudos, e universalmente acatado como cientista. Mais tarde, nessa mesma prisão, depois de descoberto e confiscado o seu testemunho sobre o sistema carcerário de seu País, aumentou o grau de sua "periculosidade subversiva" – conforme julgamento dos mantenedores da ordem estabelecida.

Stroud deixa de ser o criminoso (e é possível que todo o seu empenho ao tentar evoluir para a sua condição atual tenha sido orientado no sentido de alcançar a comutação da sentença, do que são provas suas inúmeras petições) para, no filme, personificar o ideal anticonformista, rebelde, anárquico, em oposição ao desígnios fascistas de uma sociedade estruturada em imposturas que se desejam intocadas pelos fruidores dessa mesma sociedade.

Trosper, se é este o seu primeiro trabalho, insere-se na cinematografia ianque com inegável importância, em razão de sua dimensão de propósitos. Irá por certo manter-se ao nível dos roteiristas Ben Hecht e Dalton Trumbo – o Trumbo dos tempos mais lúcidos. Figura desde já na primeira linha dos inconformistas que procuram transmitir ao seu povo as dramáticas contradições da sociedade em que vivem.

É ótimo o nível interpretativo, não tendo contudo Frankenheimer desfeito a empostação que, em parte, Lancaster trouxe de "Julgamento em Nuremberg" ("Judgement at Nuremberg", 1961, de Stanley Kramer), ocorrência visível depois que o ator começa o processo de envelhecimento da personagem. Com isso, entretanto, o intérprete empresta ao representado uma dignidade única que Robert Stroud deve possuir – a dignidade que todo rebelde autêntico possui.

"Bird Man of Alcatraz"; direção de John Frankenheimer; roteiro de Guy Trosper, baseado no livro de Thomas E. Gaddis: cinegrafia de Burnett Guffey; música de Elmer Bernstein; montagem de Edward Mann; outros intérpretes: Thelma Ritter, Neville Brand, Edmond O'Brien, Betty Field, Telly Savalas, Hugh Marlowe, Whit Bissel, Grahan Denton, Leo Penn; produção de Stuart Miller e Guy Trosper para a Norma Productions; EUA, 1962,143'.

(8.01.63)

AMOR, SUBLIME AMOR

I

Sabido já que o "western" é o cinema norte-americano por excelência. Essa exclusividade, ditada por Jean-Louis Rienpeyrout no título mesmo de

seu livro onde estuda o gênero, "Le Western ou Le Cinéma Américain par Excellence", talvez se justificasse na época do mudo. Com o advento do sonoro e a realização do primeiro filme musical (parcialmente sonorizado), "The Jazz Singer" (1927), esse novo gênero, e no caso particular de "West Side Story", que pertence ao filme musical dançado, passa a ser também, e irrecusavelmente, o "cinema norte-americano por excelência".

É provável que os irredutíveis amantes do "western", puristas quase sempre, não acatem em nada (Rienpeyrout, por certo jamais) essa afirmação. Argumentarão que a origem do filme musical é de tradição espúria, de vertentes extracinematográficas: veio dos espetáculos da Broadway em direção a Hollywood, enquanto que o "western", no princípio, era ao mesmo tempo realidade vivida e filmada, numa relação extraordinariamente autêntica de vida-arte. Porém, o filme musical não chegaria ao cinema sem a incorporação da trilha sonora, pois que basicamente dela depende para se realizar. É um gênero audiovisual na sua forma, e assim teve de aguardar a evolução mecânico-físico-química (e óptica também, em função da relação lentes/telas de novos formatos) da sétima arte para ser apresentado em celulóide.

E é isto exatamente o que vem a ser "West Side Story": som e imagem, trilha sonora e movimento, música e dança, numa inter-relação combinada de tal forma que oferece como resultado uma verdadeira sinfonia fílmica, então o filme musical dançado mais expressivo que o cinema já produziu. Comprovando a alta qualidade com que foram reunidos e tratados esses elementos, bastaria citar-se a seqüência "Quintet", na qual a composição sonora de cinco temas corresponde aos cinco dados do problema em desenvolvimento, sendo aqueles temas superpostos à medida em que esses dados são relacionados (Maria, Tony, Anita, "Jets" e "Sharks"), confluindo todos para um conflito total.

A filmografia do gênero é extensíssima, possuindo obras tão importantes como "O Pirata" ("The Pirate", 1947, de Vincente Minnelli), "Sinfonia de Paris" ("An American In Paris", 1951, de Minnelli e Gene Kelly), "Cantando na Chuva" ("Singin' in the Rain", 1951, de Kelly e Stanley Donen), "A Roda da Fortuna" ("The Band Wagon", 1954, de Vincente Minnelli), a excepcional experiência coreografada e dirigida por Gene Kelly, "Convite à Dança" ("Invitation to the Dance", 1954-56), e tantos outras iguais em expressividade ou tão realizadas quanto estas. Com "Cinderela em Paris" ("Funny Face", 1957, de Stanley Donen), o ciclo contemporâneo do gênero parecia estar definitivamente encerrado, posto que "Can-Can" (idem, 1960, de Walter Lang) e "Pepe" (idem, 1960, de George Sidney), são produções inferiores e (para sermos condescendentes) quase lamentáveis.

(30.01.63)

II

Se o cinemusical dançado não teve encerrada sua fase atual com "Funny Face", talvez tenha fechado em definitivo seu ciclo neste "West Side Story". Isto porque o filme de Wise e Robbins não é somente o celulóide mais importante na filmografia do gênero; é, na verdade, uma obra de exceção. Deixemos claro desde já, entretanto, que não se trata de uma obra-prima, se bem que pouco tenha faltado para tanto. A causa: a apresentação lírico-romântica nas relações amorosas entre Tony e Maria, inconvenientemente tratada, insuficiência

mais agravada na empostação de Beymer, convencional, segundo estereótipo utilizado em cinemusicais também convencionais. Tal tratamento divergiu acentuadamente das demais componentes da fita, a qual traz um clima paroxístico, psicótico e delirante como o próprio ambiente – como a própria sociedade que a produziu.

A realização é crua, quase atingindo o documental, face ao grau de verossimilhança (psicológica, no caso) que contém, embora valendo-se como meio do filme musical para alcançar seus reais propósitos: a crítica objetiva e contundente ao "american way of life", mais constatável na dança "America", executada pelos porto-riquenhos, riquíssima em sugestões (numa passagem, o corpo de baile masculino troca bofetões e pontapés estilizados, gritando "América!", após o término de cada movimento agressivo, representando a realidade nas relações humanas desenvolvidas dentro do universo retratado). Em nada subjacentes, essas implicações pervagam o filme inteiro, e todas tão significativas que seria até impróprio destacá-las, particularizando-as. Oportuno e curioso comparar-se "West Side Story" e "The Young Savages", de John Frankenheimer. O tema é paralelo, a abordagem difere, mas alenta-os idêntica proposição, resultando em ambos uma atmosfera única e realista, suficientemente indicativa sobre o problema tratado: o racismo.

É admirável observar-se como toda a estrutura do mundo capitalista e seu conseqüente funcionamento estão ali colocados com tamanha felicidade e exatidão. A competição pela posse de determinado valor, no filme um "território" (ou um País), a consciência da "superioridade racial" (branca, e regional), alimentando o ódio entre raças e mais tarde a violência, fermentos necessários para ativar à luta os combatentes, por fim para levá-los à guerra de aniquilação e de conquista. É o imperialismo capitalista movimentando-se com inerentes ações e reações, do global ao particular.

Parte do público chegará mesmo a estranhar o fato de "West Side Story" ter passado incólume pela censura estadunidense. A explicação para o fenômeno é simples, e válida para qualquer exposição que veicule inconformismo e rebelião, originada da região norte do capitalismo: a organização propagandística ianque encontra-se ramificada a tal ponto, seus consumidores tão bem condicionados, que manifestações esparsas como esta abalarão um mínimo, se tanto (nunca superando um índice já esperado, e talvez determinado "a priori" pelos técnicos em propaganda), o prestígio da impostura estabelecida, e até servirão de maior alicerce ainda a essa mesma propaganda, que demonstrará, então, quão democrático é o sistema político-social adotado, ao permitir "diálogo" tão franco! No caso particular de "Amor, Sublime Amor" (sic!), não incidiu o crivo da censura porque sua forma última, o espetáculo, poderia até mesmo anestesiar, pelo seu explendor rítmico, o espectador menos atento ao não-conformismo expresso. Assim pensariam os censores que o liberaram, porventura hoje menos medievos – mas não menos virulentos.

(1.02.63)

III

Em "West Side Story" mais uma vez se comprova que o próprio balé só adquire sua máxima expressão pelo cinema. Mesmo em se tratando do balé moderno acrobático norte-americano, gênero de arte genuína e peculiar ao País do norte, e, como o "jazz", admirável por suas caracterís-

ticas. Essa comprovação verifica-se graças a dois homens, principalmente, co-participantes de uma equipe que trabalhou com extraordinário esmero: o diretor e montador Robert Wise (esclareça-se, a esta altura, que o cineasta de "Quero Viver"/"I Want to Live", 1958, editou "Citizen Kane", juntamente com Mark Robson, naturalmente ambos supervisionados por Orson Welles); e o co-diretor e coreógrafo Jerome Robbins. O primeiro, narrando com uma câmara wellesiana (se Welles tivesse dirigido o filme, não o teria feito de forma fundamentalmente diversa), motivada, excepcionalmente dinâmica e exata nos deslocamentos e correta nos enquadres, linguagem facilitada pelo senso cinemático de Robbins, que criou danças espaciais para serem captadas nas ruas e nos espaços abertos onde foram executadas e filmadas, tudo resultando em ritmo puro, em fluência narrativa despida do menor hiato (quem sabe com alguma seqüência de duração parcialmente excessiva, dado a aferir numa segunda ou terceira visão), ressaltando-se ainda a continuidade, exemplar.

A música de Leonard Bernstein não menos dinâmica que as imagens, está adequada com perfeição à narração visual. Outro elemento que surge com efetiva importância para o sucesso artístico da fita é Saul Bass, que já nos letreiros insere o clima do ambiente onde se desenrolará o entrecho. Bass acumula a "consultoria visual", sendo imediatamente reconhecíveis certos enquadres e recursos sob sua orientação; por exemplo, a belíssima transição em desfoque de Maria rodopiando em seu quarto para o baile, criando imagens diáfanas e abstratas em movimento. Em "Psycho", de Alfred Hitchcock, o artista também teve a seu cargo a consultoria gráfica (o que resultou em imagens marcantes, justamente o único aspecto aceitável daquele filme, psicótico à sua vez, e artificioso, antes de tudo. A seqüência em que Janet Leigh dirige o automóvel em meio à tempestade traz a inequívoca marca desse cineasta especializado em legendar a apresentação de filmes). O início de "West Side Story" traz também a chancela do "designer": New York vista vagarosamente do alto, em sucessivas composições bassianas – exemplar, a da ponte –, numa beleza cosmopolita indescritível. Em West Side, a câmara, agora microscópio, baixa, pela "zoom", sobre um grupo de rapazes em folguedo numa área destinada a jogos diversos, depois mostra os "Jets", os donos da região, marcando o compasso que já se fazia audível e intrigante ao mesmo tempo. O que vem a seguir, só mesmo o cinema, arte contemporânea, poderia narrar.

Na seqüência de fecho do celulóide, havia a expectativa a respeito do possível irrealismo, do "final feliz", da reconciliação racial, posto tratar-se de espetáculo musicado. Pois mesmo em seu término a realização não abandona seus propósitos, o que verdadeiramente não surpreende, já que a presença de Wise (também produtor do filme) costuma ser incisiva nessas ocasiões (vide "Homens em Fúria"/"Odds Against Tomorrow", 1959); "Jets" e "Sharks" abandonam o local da eclosão da moderna tragédia shakespeareana afastando-se o mais possível, "native boys" para um lado, porto-riquenhos para outro, momentaneamente acabrunhados – porém irreconciliáveis.

"West Side Story"; direção de Robert Wise e Jerome Robbins; roteiro de Ernest Lehman, baseado na peça musical concebida por J. Robbins e escrita por Arthur Laurents; cinegrafia de Daniel L. Fapp (Panavision/Technicolor); desenhos de produção de Boris Leven; cenografia de Victor Gaugelin; vestuários de Irene Sharaff; coreografia de J. Robbins; música de Leonard Berns-

tein, conduzida por Johnny Green; letreiros e consultoria visual de Saul Bass; interpretação de Natalie Wood (Maria), Richard Beymer (Tony), Russ Tamblyn, George Chakiris (Bernardo), Rita Moreno (Anita); produção de R. Wise (prod. associada de Saul Chaplin) para a Mirisch-Seven Arts; EUA, 1961, 155'.

(6.02.63)

VIDAS AMARGAS

Na época do lançamento deste filme, eram ainda em grande número os que não aceitavam os formatos panorâmicos da tela como suporte para a imagem fílmica, entre estudiosos, críticos, e cinéfilos mais interessados. Diziam mesmo que, fora da tradicional proporção 3x4, não poderia haver cinema (entendido basicamente aquele realizado sobre a abordagem psicológica, onde o primeiro plano tem importância fundamental como expressão do íntimo da personagem), a exemplo do que repisavam os saudosistas, até pouco tempo atrás, quando afirmavam que o cinema havia desaparecido com o advento do som.

"East of Eden" foi, àquela altura, a demonstração irretorquível de que o cinema, como meio de expressão, independe (guardadas determinadas proporções, evidentemente) do formato que possa ter a tela de projeção. Depende sim e tão-somente de o tema adequar-se a essa tela e, claro está, do tratamento que seja conferido à realização. E "Vidas Amargas" não ficou apenas nessa demonstração. É obra acabada como cinema sob qualquer aspecto. Obra-prima, efetivamente.

Para nós, revê-la foi renovar uma emoção estética poucas vezes sentida, nesta intensidade, perante o fenômeno cinematográfico. A correção diretorial impressiona, seja pelo enquadre exato, no qual todos os elementos componentes possuem sugestão e significado; seja pelo deslocamento da câmara, pelo ritmo de cada plano, externo ou interno, de cada cena e de cada seqüência; seja pela movimentação dos atores e na interpretação deles, orientada com extraordinário senso; seja pela solicitação do tom colorístico consentâneo ao dramatismo de cada episódio. Neste último particular veja-se, por exemplo, a seqüência do encontro entre Caleb (James Dean) e sua mãe, Kate (Jo Van Fleet), tratada numa tonalidade enevoada, plúmbea, angustiante. Ou o diálogo também admirável entre "Cal" e Abra (Julie Harris), cena em que um amarelo luminiscente como fundo compõe o clima.

Para caracterizar a competência narrativa de Kazan, bastaria relacionarmos somente a seqüência inicial, onde, em poucos planos, suas imagens inserem a atmosfera da região, e depois, quando Caleb segue Kate. Esses destaques apenas informam tal competência, pois da primeira à derradeira imagem, a narração flui numa perfeição única, excepcionalmente burilada.

Kazan pode ser considerado o cineasta do antipuritanismo. É o puritanismo o causador da dissolução da família de Adam Trask (Raymond Massey). Sua obsessão moralista estruturada artificialmente no texto bíblico afasta Kate, rebelde por temperamento, sobretudo autêntica, autenticidade que Caleb virá a assumir. O puritanismo está também explícito na trama de "Clamor do Sexo" ("Splendor in the Grass", 1961). Assim, é o psicológico, e em menor escala o só-

cio-econômico (neste particular, são fornecidos escassos dados a respeito de Salinas, o local da ação) a preocupação do diretor (e significativamente o produtor de ambos os celulóides). Tendo a manifestação puritana, neste contexto, origem na Bíblia, esta foi, por assim dizer, reinterpretada, no capítulo que trata de Caim e Abel (um jurista afirmaria que o "caso" Caim x Abel foi reaberto). O roteirista efetuou a revisão do original, apoiado no texto de Steinbeck, tendo Kazan transmitido a ambigüidade proposta, isto é: não há Mal nem Bem absoluta e rigidamente configurados; eles por vezes se confundem, são valores extremamente relativos. E com tal enfoque, deu-se a inversão empática das personagens, inclusive para o espectador.

Talvez gratuidade, talvez certa afetação ou efeitismo, como se queira, determinou a inclusão da prostituta negra composta como se viu. Composição entretanto precisa, como observação de determinado comportamento em dado momento. A insuficiência por certo solitária está na ausência de penetração mais acentuada na personagem de Aaron (Richard Davalos), que foi muito bem conduzida até certa altura. Duas observações necessárias essas, se quisermos optar por um rigor absoluto, com o que, todavia, e isto o mais importante, em nada sofreu o resultado final da película, sem dúvida uma das obras capitais que produziu o cinema norte-americano nestes últimos anos.

Realmente excepcionalíssima a interpretação de James Dean, e em plano idêntico a de Julie Harris. Ótima Jo Van Fleet, na ocasião estreando no cinema, após sucesso na Broadway. Dean, se vivo, porventura teria já se desgastado como ator, quem sabe seguindo em declínio; enquanto que Warren Beatty, equívoco evidenciado agora, poderá vir a ser um dos grandes intérpretes da atualidade se contar, é certo, com diretores responsáveis.

"East of Eden"; direção de Elia Kazan; roteiro de Paul Osborn, baseado na novela de John Steinbeck; cinegrafia de Ted McCord (CinemaScope/Warnercolor), cenografia de James Basevi e Malcolm Bert; montagem de Owen Marks; música de Leonard Rosenman; outros intérpretes: Burl Ives (xerife), Albert Dekker (sócio de Caleb), Timothy Carey, Lois Smith, Harold Gordon, Mario Siletti, Lonny Champman, Nick Dennis; produção de E. Kazan para a Warner Bros.; EUA, 1955, 115'.

(5.02.63)

O MILAGRE DE ANA SULLIVAN

Hellen Keller nasceu em 1880, de posse de todos os sentidos. Tomada por moléstia infantil no momento em que pronunciava os primeiros sons articulados, ficou cega e surda, e, em conseqüência, muda. Já adulta, Hellen chegou a falar, pois suas cordas vocais nada sofreram. "The Miracle Worker" não avança até o período em que Ana Sullivan (morta em 1936) ensina Hellen a ler (em Braille) e depois a falar. A película mostra a fase em que, como autêntica mãe, e, muito mais, como verdadeira mestra – pois não basta legar a vida a um ser para possuir a condição de mãe, como bem expõe o filme –, Ana traz Hellen à vida.

A preocupação de William Gibson, o autor da peça teatral e o roteirista do filme, não foi realmente o biográfico. O que motivou Gibson a

abordar o tema foi sua visão pessoal do problema, cujo resultado permite inferir que seu pensamento não se reduz somente às personagens e às relações que as envolvem, mas se dirige, mais amplamente, para uma crítica de comportamento. Gibson viu no encontro dessas duas individualidades, uma, recém-saída das trevas, a outra, totalmente mergulhada nelas, o pretexto para conduzir um estudo psicológico comparativo entre duas personalidades fundamentalmente opostas, e em luta. É neste clima que se desenvolve a abordagem. E nada estranharemos se alguém disser – ou já tiver dito – que as ilações a respeito desta obra poderão chegar ao ideológico, campo onde Ana e Hellen são personagens-símbolo, duas atitudes perante a existência. E não será assim?

O mais evidente é o que o filme realmente mostra, porém. Ana, extraordinária e admirável mestra e líder, antes de ser mulher, conhecendo o preciso momento de agir, conforme as solicitações e as reações de sua pupila, lutando para trazer ao plano do Humano a selvagem Hellen; a menina, mantendo-se irredutível na sua condição sub-humana, animal mesmo, até depois de condicionada, "amestrada". É o aparente "conflito entre as trevas e a luz", como diz Ana. Insistimos no aparente. Na verdade, em síntese, é a própria Consciência em evolução, a partir do nada. Este, o fato mais evidente. Hellen, primitiva e despida de "sentimentos", subjuga os que estão à sua volta; Ana, sem a menor compaixão por suas deficiências, a conduz ao aprendizado, à reflexão, à compreensão, e ao amor ao próximo. É, então, a trajetória da infância à maturidade. No plano psicológico, haveria muito a dizer, tal a sugestividade sobre este aspecto contida em cada plano quase da narrativa.

A realização é conduzida segundo o modelo do cinema norte-americano mais genuíno – o do semidocumentário; esta, a componente mais válida em "The Miracle Worker". Essa característica é melhor percebida nas seqüências onde se desenrola o conflito, inclusive físico, travado entre Ana e Hellen. Há uma longa seqüência que, de tão violenta, foi quase inteiramente filmada com câmara na mão, já que os movimentos de Anne Bancroft (Ana) e Patty Duke (Hellen) certamente escapariam ao previamente ensaiado. Esse recurso repete-se por diversas vezes durante a película, o que vem oferecer também ao tratamento uma atmosfera de improvisação e espontaneidade, reafirmando o semidocumental. O assunto, não obstante cinemático por excelência (a linguagem visual das mãos em movimento, e a insólita contradição entre o próprio cinema e Hellen, cega, surda e muda – ela em si a negação mesma, embora involuntária, do cinema), é ingrato para o grande público, viciado no espetáculo menos percuciente, e, se assim as freqüentes concessões ao cômico são em parte compreensíveis (a realização deve "atrair" o público, e desse modo pelo menos pagar o seu custo), de outra forma não se justifica a insistência nessa solução, na realidade um dos resquícios da origem teatral.

Tendo estreado na direção em "Um de nós Morrerá" ("The Left Handed Gun", 1958) – um "western" que retratava o pistoleiro "Billy the Kid", personagem frustrada em razão da exasperada interpretação de Paul Newman, pouco menos que ridículo –, apenas agora Penn consegue sucesso artístico no cinema, depois de vitorioso estágio na TV ("Algo de inédito está se passando no cinema norte-americano (...) a TV revigorando temática e estilisticamente o cinema dos Estados Unidos", dizíamos ao abordar "O Homem de Alcatraz", de Frankenheimer, fato que parece afirmar-se a cada nova produção independente saí-

da ultimamente daquele País). Isto se deve inicialmente a Fred Coe, o produtor, que tem patrocinado várias realizações de Paddy Chayefski, por exemplo – ocorrência que, de certa forma, vem repor o coletivo no processo de criação da obra cinematográfica. É Arthur Penn a maior revelação da fita, em virtude de ter sabido contornar e vencer em grande parte as limitações, ainda muito constatáveis, impostas por um texto originário do palco, e reforçadas pelo próprio autor da peça no roteiro. Duas grandes interpretações (sem serem excepcionais) e excelentes momentos de cinema apresentam esta película, até agora uma das boas obras exibidas neste ano.

"The Miracle Worker"; direção de Arthur Penn; roteiro de William Gibson, conforme peça teatral de sua autoria; cinegrafia de Ernest Caparros; música de Laurence Rosenthal; montagem de Aram Avakian; outros intérpretes: Victor Jory (Mr. Keller, "capitão"), Inga Swenson (Mrs. Keller), Andrew Pine, Kathleen Comegys, Beah Richards, Jack Hollander, Michael Darden; produção de Fred Coe para a Playfilm; EUA, 1962, 106'.

(22.04.63)

CABEÇA DE PAU

"Knock on Wood" é um dos melhores filmes intepretados por Danny Kaye. Esse resultado deve-se em princípio ao próprio intérprete, que faz render estupendamente sua personagem na maior parte do celulóide; depois ao roteiro, de autoria dos diretores, "colegiado" que, ao menos neste caso, parece ter apresentado um produto convincente; por fim, no setor de danças, a Michael Kidd, coreógrafo de alguns dos mais destacados filmes musicais ("A Roda da Fortuna"/"The Band Wagon", 1954, de Vincente Minnelli, e "Sete Noivas para Sete Irmãos"/"Seven Brides for Seven Brothers", 1954, de Stanley Donen, entre outros) realizados de algum tempo até estes dias. Da parte musical, como sempre acontece nos filmes do comediante (o preferido de Bernard Shaw), cuidou sua esposa, Sylvia Fine.

Conquanto a narração cinematográfica nada ofereça de notável, o roteiro é bastante eficaz, ao alternar "gags" bem resolvidas com passagens entregues aos excelentes recursos de Kaye. A cena desenvolvida no avião prestes a decolar, quando Jerry Morgan (Kaye), ao tentar apertar os cintos, traz para junto de si a psiquiatra (Mai Zetterling), a interminável série de equívocos ocorridos entre ambos, não faltando mesmo a inversão de papéis, quando então o ventrílogo passa a psicanalisar a médica, e, ainda, a seqüência da experimentação de um novo modelo de automóvel, são exemplos da inventividade dos roteiristas, os quais por certo terão feito inveja a Frank Tashlin. Exclusivamente a Kaye são devidos os momentos mais hilariantes da película, em especial quando imita um congressista irlandês que deve contar, por duas vezes, as façanhas de um patrício, e ao imitar também – de modo impagável – um inglês, "diplomata recém-chegado do Exterior" (esta é uma das melhores seqüências não só do filme como da carreira de Kaye no cinema), e ainda na passagem em que, sob a mesa, deve acompanhar os tiques nervosos dos dois espiões, substituindo suas respectivas mãos. Ex-

cepcional o efeito cômico obtido.

Michael Kidd, um dos maiores coreógrafos com que conta o cinema norte-americano, talvez aderindo à linha satírica do filme, cria um antibalé, que forma, ao lado da pantomina de Kaye, uma ópera bufa, cujo tratamento resulta num dos momentos mais altos de "Knock on Wood". Panama e Franklin possuem mais méritos como produtores – basicamente por reunirem Kaye, Kidd, o fotógrafo Harry Stradling, e mais o cenógrafo Hal Pereira, este responsável pelos bons interiores – e como roteiristas; como diretores, incapazes. A direção conjunta, de câmara e de atores, nada acrescenta ao nível da realização, e esta decai sensivelmente nos momentos em que as palavras e as explicações verbais se sobrepõem à imagem.

Quanto à história, é deliberadamente esquemática, a fim de acentuar a tonalidade satírica a respeito dos filmes de espionagem. A sátira é levada ainda ao âmbito da morbidez, nas ocasiões em que surgem cadáveres a cada instante e por todos os lados, um deles curiosamente "pregado" numa porta por um punhal.

A dublagem de Kaye nas cenas externas filmadas em Londres – devidas certamente a uma segunda unidade diretorial e cinegráfica, e que denotam imperícia na execução, com resultado verdadeiramente primário – constitui a parte inaceitável da realização.

Periodicamente – o que é elogiável –, retornam os filmes do comediante. Infelizmente, porém, até agora não foi reprisado o melhor deles, "O Homem de Oito Vidas" ("The Secret Life of Walter Mitty", 1947). Seria justificada também a reposição do primeiro filme de Kaye, "Sonhando de Olhos Abertos" ("Up in Arms", 1944), como aconteceu com o celulóide hoje recenseado.

"Knock ond Wood"; roteiro e direção de Norman Panama e Melvin Frank; outros intérpretes: Torin Tatcher, David Burns, Leon Askin, Abner Biberman, Gavin Gordon, Otto Waldis; Technicolor; produção de N. Panama e M. Frank para a Dena Productions; EUA, 1954, 103'.

(20.07.63)

SINFONIA DE PARIS

I

Os encontros cinematográficos entre Gene Kelly e Vincente Minnelli tiveram começo em "Ziegfeld Follies" (idem, 1945), onde o bailarino aparecia como um dos integrantes do elenco chefiado por Fred Astaire. No excelente "O Pirata" ("The Pirate", 1947), Kelly já dividia com Robert Alton a coreografia; neste "An American in Paris", o terceiro encontro entre o cineasta e o bailarino, a parte coreográfica viria a estar inteiramente a cargo de Kelly. Sua inventiva contribuiu para tornar a realização uma das mais expressivas do gênero. Foi, na verdade, uma feliz fusão entre cinema e balé, verificada numa ocasião propícia e única para ambos; tanto assim que nível idêntico não foi alcançado, três anos mais tarde, em "A Lenda dos Beijos Perdidos" ("Brigadoon"), filme que assinala a derradeira colaboração entre Minnelli e Kelly, e, como aconteceu antes, sob o patrocínio de Arthur Freed, o co-responsável pelos melhores celulóides musicais

realizados nas duas décadas passadas.

Desde as cenas iniciais, pressente-se o empenho camerístico de Minnelli. Essa componente estará presente durante toda a realização, tornando-a cinematicamente impecável, principalmente nas passagens dançadas. É o que acontece no balé que encerra a fita, quando a câmara, montada numa grua, desloca-se continuamente enquanto Kelly e Leslie Caron executam um "pas de deux" numa fonte luminosa. Nas primeiras cenas, a câmara mostra um prédio e, em seguida, numa continuidade de movimentos, aproxima-se, em ascenção, das janelas dos quartos onde moram o pintor (Kelly) e o pianista (Oscar Levant) – não sem antes mostrar, numa bisbilhotice galhofeira, um casal que se beija, em andar inferior onde residem os dois artistas. Nessas cenas iniciais, além do empenho camerístico, pressente-se, também na encenação, ótimas resoluções em termos de balé. Quando o pintor levanta-se da cama, por exemplo (antes, tinha "visto" a câmara indiscreta, e lhe voltado as costas), todos os seus movimentos são coreográficos.

Essa mesma solução é adotada inclusive na oportunidade em que o cantor (Georges Guétary) tenta explicar ao amigo (Levant) o caráter da noiva (Caron), cujas "descrições" são visualizadas pelas danças da bailarina. Mas diante do impasse (ela é seguidamente e ao mesmo tempo "antiquada" e "moderna"), o pianista repõe a questão, perguntando, confuso: "Como é ela, mesmo?" Nessa ordem de piadas, sobressai uma "gag" visual oportunísima: o pintor, ao cruzar com vários companheiros de atividade, enquanto segue para a esquina onde irá expor seus quadros, depara por fim e se surpreende com um homem de chapéu e gravata borboleta, sentado, pintando diante de um cavalete – é Churchill, retratado numa de suas facetas.

Apesar de a cor da película apresentar visível perda de qualidade, o excepcional tratamento colorístico permaneceu, podendo ser notado no bailado inspirado numa tela de Toulouse-Lautrec, e dançado por Kelly e Leslie Caron; também notado em todo o balé final, onde é outro pintor francês, Raoul Duffy, o inspirador do cenário inicial (antes, somente um desenho, no qual são depois aplicadas cores de acordo com o estilo particularíssimo de Duffy). Neste bailado, além de Minnelli demonstrar mais uma vez seu extraordinário bom gosto, Kelly atinge na realização seu momento culminante como coreógrafo: momento por inteiro uma obra-prima como cinebalé.

(6.08.63)

II

O entrecho de "An American in Paris" narra a história de um norte-americano em exílio voluntário na cidade-luz, tentando ali realizar-se como pintor. À sua patrocinadora recente (Nina Foch), expressa seu temperamento artístico (e sua tendência individualista), ao afirmar que de uma obra pictórica só existe uma única versão – a original, aquela realizada pelo artista –, enquanto que da obra literária há milhares de cópias em circulação (o mesmo acontecendo com a obra cinematográfica, por exemplo). Esse argumento permite outras interpretações; uma delas, a pintura, como manifestação não só artística, em termos de criação, mas primordialmente como veículo apenas para uma afirmação personalista (e burguesa, nessa definição implícito o comércio da arte, aliás, mostrado no filme, com a apari-

ção da *patronesse*), na maioria dos casos.

O pianista, em seu devaneio (numa boa e fundamentada seqüência), igualmente sonha um projeto individualista, imaginando – como todo músico perfeccionista certamente fará (e como fará o cineasta ansiado por uma obra "perfeita", na qual intervém como autor do argumento e do roteiro, depois da fotografia – e iluminação –, cenografia, música, cinegrafia, direção e, por fim, da montagem – ou edição –, não sem antes participar do elenco, e com destaque...) –, que é o concertista, maestro também, e seu próprio acompanhante, multiplicado na execução de todos os instrumentos da orquestra, além de ser, naturalmente, o seu mais entusiasta ovacionador na platéia. Levant, o "autor" do sonho, só tem uma boa aparição: aquela em que fuma dois cigarros ao mesmo tempo, toma café, mais duas bebidas, apaga um dos cigarros e em seguida o reacende, enquanto acompanha, preocupadíssimo, o desenrolar da conversa dos amigos (Kelly e Guétary), apaixonados pela mesma moça (Caron).

O número de Guétary no palco demonstra até que ponto era cuidada a encenação de certos musicais. Leslie Caron não resiste (ou não resistia, àquela época: o passar do tempo brindou-lhe com insuspeitado "charme") a planos mais aproximados, e Kelly afigura-se melhor coreógrafo que bailarino; suas "paralisações", expressões faciais e, de um modo geral, seu automatismo, limitam-no bastante.

Poderão existir algumas película ao mesmo nível de "An American in Paris", mas tão-só. "Amor, Sublime Amor" ("West Side Story", 1961, de Robert Wise e Jerome Robbins) lhe é superior. Se o filme de Wise e Robbins mostrava sua deficiência no romantismo, insolvido, o de Minnelli apresenta, até ao exagero, a mesma insuficiência. O idílio vivido por Kelly e Caron é inconvincente em face do tratamento inadequado, onde a pieguice é a nota dominante. E numa aferição global, "West Side Story" supera nitidamente "An American in Paris", por pretender integrar, intimamente, o balé a uma realidade social determinada, propósito alcançado por seus realizadores; no filme de Minnelli, ao contrário, as danças têm origem, em sua maior parte, na divagação das personagens. Óbvio que esse modo de expressar o íntimo – também manifestação de realidade, claro está – delas chega a ser brilhante, consoante seu estilo narrativo, e atingindo não raro o preciosismo (no bom sentido) em razão da visão do diretor e do coreógrafo; entretanto, o vigor de "West Side Story" faz dele um celulóide provavelmente único em toda a filmografia músico-cantado-dançada, isto porque a realização de Wise e Robbins é suporte para a veiculação de crítica social contundente, proposta absolutamente resolvida em termos cinemáticos. "An American in Paris" busca a beleza em si, o que efetivamente consegue. Este filme permanece em virtude de o projeto de cinebalé ter sido resolvido com plena intuição e amplo domínio dos meios inerentes de expressão.

"An American In Paris"; direção de Vincente Minnelli; roteiro de Alan Jay Lerner, baseado na opereta de George Gershwin; cinegrafia de Alfred Gilks (John Alton para as danças), em Technicolor; cenografia de Edwin B. Willis e Keogh Gleason; música de Johnny Green e Saul Chaplin, conforme partitura de George e Ira Gershwin; outros intérpretes: Eugene Borden, Martha Bamattre, Mary Young; produção de Arthur Freed para a MGM; EUA, 1951, 123'.

(7.08.63)

CÉU AMARELO

William A. Wellman, sem ser considerado por muitos como um grande cineasta, possui celulóides expressivos em sua filmografia, tanto assim que, dentre eles, dois "westerns", "Consciências Mortas" ("The Ox-Bow Incident", 1943) e este "Yellow Sky", são considerados clássicos no gênero. De "Yellow Sky", ressalta prontamente seu propósito plástico, alcançado graças à colaboração de um fotógrafo de classe excepcional como Joe Mac Donald. Para afiançar sua categoria artística, bastaria citar a cena que antecede a entrada do líder dos bandoleiros (Gregory Peck) no salão ensombrecido, para o duelo final com dois pistoleiros. Essa passagem, tratada em elipse (ouve-se apenas o som do tiroteio), é um dos mais sugestivos momentos da narrativa.

Wellman dirigiu essa história com apreciável senso cinemático, principalmente na travessia do deserto, quando algumas cenas fazem lembrar as melhores tomadas preambulares da batalha de "Aleksandr Nevski", não tanto pelo céu carregado (insinuando uma atmosfera densa, sublinhando o conflito nas personagens) e pelo deserto esbranquiçado, reverberante de luz, mas sim pela composição dos elementos no quadro, e mais ainda pela montagem, muito aproximada à referida seqüência do filme de Eisentein. Seria procedente, e em nada estranho, falar-se em influência sofrida por Wellman - ao menos, na passagem assinalada de "Yellow Sky" - pela realização do cineasta russo. Está igualmente bem explorada a seqüência da perseguição dos assaltantes pela cavalaria, com angulações inspiradas e ritmo ágil.

Na cidade morta, a atmosfera opressiva tem aumentada a sua intensidade, em razão do desejo comum dos assaltantes por uma única mulher, Constance Kay, que ali reside com seu avô, um minerador. Com a descoberta do ouro, exacerbam-se as paixões. É, assim, um retorno ao tema da ambição e suas conseqüências sobre um grupo; e, como em "O Tesouro de Sierra Madre" ("The Treasure of Sierra Madre", 1947, de John Huston), o ouro em pó espalha-se pelo chão, agora ao lado do cadáver de quem pretendia reunir para si toda a fortuna encontrada, após tentar assassinar os próprios companheiros. No conjunto, é bom o exame do comportamento psicológico daquele grupamento humano.

Anne Baxter, de compleição frágil, não configurava o biotipo indicado para a personagem primordialmente rude que deveria encarnar; Peck também não se encontra entre os que possuem melhor desempenho; e a parte romântica entre ambos é desenvolvida por fim com visíveis concessões, quando havia sido iniciada com bastante realismo. Outro dado deficiente é a regeneração da personagem de Peck, que se afigurava impermeável a sentimentos afetivos, por força de sua atividade e condição de condutora de um bando de malfeitores. À parte essa mutação incompreensível, dada a brevidade do sucedido, e considerados os antecedentes da personagem, torna-se entretanto aceitável a ratificação dessa mudança, tratada depois comicamente, no "desassalto" ao Banco. Richard Widmark deixa entrever ainda, em alguns sorrisos, o "Risadinha", na época sua personagem recente de "O Beijo da Morte" ("Kiss of Death", de Henry Hathaway). Estão bem os outros intérpretes.

"Yellow Sky"; direção de William A. Wellman; roteiro de Lamar Trotti, baseado na novela de W. R. Burnett; direção artística de Lyle Wheeler e Albert Hogsett; ceno-

grafia de Thomas Little e Ernest Lansing; música de Alfred Newman; montagem de Harmon Jones; outros intérpretes: Robert Arthur, John Russel, Henry Morgan, James Barton, Charles Kemper, Robert Adler, Harry Carter, Victor Kiliam; produção de L. Trotti para a Fox; EUA, 1948, 98'.

Nota: a sofrível qualidade da cópia em exibição, apresentando inúmeros cortes que resultam em hiatos freqüentes na narrativa, não permite a apreciação da película em todos os seus valores. Uma reposição de tal importância filmológica - e qualquer reprise, como qualquer celulóide, enfim - requer sempre uma cópia nova. Essa exigência está entre o mínimo de satisfação que deve ser ofertado ao público cinespectador, que continua pagando preço único pelos relançamentos como pelas estréias.

(18.09.63)

O TERROR DAS MULHERES

I

Não se encontra realmente encerrado o capítulo Jerry Lewis (Joseph Levitch, 1926, Newark, New Jersey). Terceiro filme produzido, co-roteirizado e dirigido pelo comediante, "The Ladies Man", superior a "Mocinho Encrenqueiro" ("The Errand Boy", 1961) – faltando avaliá-lo junto a "O Mensageiro Trapalhão" ("The Bellboy", 1960), o primeiro dele e o único até agora inteiramente roteirizado por Lewis – não é o último na filmografia do comediante-comediógrafo como diretor. Após um intervalo de dois filmes, nos quais atuou apenas como intérprete ("Detetive Mixuruca"/"It's Only Money", 1962, "Who's Minding the Store"), ambos dirigidos por Frank Tashlin, Lewis retornou à direção em "The Nutty Professor" (1963), tendo terminado há pouco, igualmente também como diretor (menos como produtor), "The Patsy", realização do ano em curso, portanto, e que assinala ainda a derradeira aparição de Peter Lorre no cinema. Em dezembro deste ano, o comediante pretende realizar "Son of Bellboy", filme que terá como tema novamente Hollywood.

Como se vem observando, Lewis parece desejar construir uma obra cinematográfica naturalmente expressiva, na qual esteja também individualizada e personalizada a sua presença de "autor". Entretanto, pelo menos em comparação a outros comediantes (& comediógrafos) norte-americanos, em princípio, e aos Irmãos Marx, mais especialmente (Alberto Cavalcanti: "Analisados artisticamente, poderíamos classificá-los como surrealistas; socialmente, a crueldade deliberada de seu humor está muito próxima de um verdadeiro espírito revolucionário" (...) "Os Irmãos Marx estão constantemente em luta contra a ordem estabelecida"), essa obra e essa presença jamais terão importância maior se Lewis se limitar ao que declarou aos "Cahiers du Cinéma": "Meus projetos são simples: desejo unicamente passar o resto de minha existência fazendo filmes para divertir as pessoas e, de qualquer modo, fazê-las esquecer dos problemas do cotidiano". É um propósito bastante ingênuo este último, já se vê, porque as pessoas não conseguirão "esquecer os problemas do cotidiano"... E nem parece mesmo ser este o verdadeiro programa de Lewis. Ou então sua personagem tem superado o cineasta (o que foi entrevistado) nos filmes em que "ambos" atuam. O médico e o monstro? (aliás, tema para um dos próximos filmes do comediógrafo). O fato é que sua personagem, infantilizada, invariavelmente retarda-

da, com pronunciados acentos pederásticos muitas vezes (cf. neste filme o tango dançado com George Raft), esquiva quase sempre às mulheres, não deixa de ser uma crítica, conquanto subjacente, à sociedade matriarcal estadunidense. Pois não é sem razão que inclusive a mãe de Herbert H. Heerbert (Lewis) neste "The Ladies Man" é ele próprio, travestido, sintomatica e caricaturalmente maquiado e pintado em excesso, a fim de (por desforra, mas consciente, do "autor"?) ridicularizar a "figura materna" e o que ela significa na sociedade ianque (cf. ainda a obsessiva presença da mãe nos apelos de Herbert).

(30.03.64)

II

Miltontown, onde se desenvolvem as "gags" da película, é uma cidade pacata que não conta ainda com cinco mil habitantes (no início do filme, alguém está registrando o aumento demográfico). Basta um cumprimento mais vigoroso de um cidadão a outro para convulsioná-la, tal o silêncio predominante. As ruas não apresentam qualquer movimento, mas uma anciã, como que condicionada, as atravessa nas faixas determinadas aos pedestres (com o som dos passos amplificado, a "gag" teria seguido a lição de Tati). Pouco depois, uma das piadas visuais caras a Lewis: o automóvel deslocando-se aos solavancos (a máquina "desobedecendo" ao comando humano).

Não há como conter o riso, que explode outra vez e subitamente, na cena da solenidade da colação de grau: atendendo ao chamado, o orador da turma – Herbert – salta de seu lugar até quase o teto, e vem dizer suas palavras: "Obrigado por ter sido o escolhido!" – um dos mais breves discursos já feitos em todos os tempos, seguramente (cf. a excepcional "gag" da leitura de dezenas de palavras inscritas no interior de um anel, em "Cinderelo sem Sapato"/"Cinderfella", 1960, de Tashlin). Há outras piadas visuais plenamente resolvidas, relembradas ao sabor da memória: a da fuga de Herbert, a personagem atônita divindo-se em quatro (são quatro as batidas de porta no seu quarto); excelente a do quarto todo em branco, contrastando repentinamente com a orgia colorística que ornamenta a pensão (a mulher vampiresca é novo dado da misoginia lewisiana); as cenas que satirizam a vaidade da personagem, quando esta quer aparecer de qualquer maneira no vídeo; o esforço inaudito de Herbert para pensar (quase que esmagando o cérebro para dele extrair algo); a da troca de lugares com a empregada da pensão, enquanto conta a "história de sua vida" (a cena da traição em "flashback"); e outras ainda, como a do vôo das borboletas saindo do quadro onde estavam fixadas, e também (excepcional!) a do batom, inexplicavelmente fresco no imenso quadro, realmente hilariantes e que provocam de imediato o riso franco. Ao lado delas, a piada-paradoxo contínua: muito embora Herbert deseje distância das mulheres, trabalha num pensionato para moças - e a maior parte delas em completa disponibilidade...

Lewis continua utilizando-se da música como apoio para algumas piadas visuais (cf. o homem-orquestra em "Cinderfella" – inegavelmente idéia sua; o discurso musicado de Lewis como o "big boss" da Paramutual em "The Errand Boy"); em "The Ladies Man", o despertar das moças em tempo de bailado, ritmado pelo fundo musical – uma das moças trombonista (adiante, a vara de trombone servirá de apanhador de carta, em outra boa "gag"). E apesar do solo de trombone, Herbert, dormindo em curiosa po-

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

sição, não acordará, só o fazendo depois de cessada a música, de estabelecido o silêncio. Uma dessas piadas musicais parece contudo ter sido abandonada, ou inutilizada por um corte (no filme ou durante a projeção?): o "cha-cha-cha" na cozinha, no qual Herbert participa, depois de apreciar por momentos as duas bailarinas – "gag" sem definição.

É porém a insistência em "humanizar" sua personagem o que torna sensivelmente diminuído o interesse que costumam possuir os filmes de Jerry Lewis, fazendo-os mesmo perder a indispensável continuidade alucinatória e também rítmica; não seriam necessários os longos discursos de outras personagens, "sensíveis" ao "humanitarismo" de Lewis (a *n* figurações): bastariam "gags" como uma de "The Errand Boy", na cena em que a personagem, ao colocar o cartão de freqüência no relógio de ponto, tem sua mão presa ao aparelho, devendo retirá-lo da parede e carregá-lo consigo – um inusitado apêndice – para poder deslocar-se do local. Homem versus máquina, ela vencendo-o e subjugando-o inapelavelmente. Há mais humanismo (e inconformismo também) numa cena dessa (numa constatação assim) que nos costumeiros discursos sentimentalóides dos quais lança mão imperdoavelmente Jerry Lewis.

"The Ladies Man"; argumento e direção de Jerry Lewis; roteiro de J. Lewis e Bill Richmond; cinegrafia de W. Wallace Kelley (Technicolor), cenografia de Ross Bellah e Hal Pereira; música de Walter Scharf; outros intérpretes: Helen Traubel (Helen Welenmelon), Kathleen Freeman (Katie), Hope Holiday (miss Anxious), Pat Stanley (Fay), George Raft (George), Harry James (Harry), Marty Ingles (Marty), Buddy Lester (Buddy), Gloria Jean (Gloria); produção de J. Lewis para a York-Paramount; EUA, 1961, 96'.

(13.04.64)

ROD SERLING & "THE TWILIGHT ZONE"

"Além da Imaginação" é um "enlatado" exibido semanalmente num dos canais de televisão da Capital (cabe explicar que não estamos invadindo a seara alheia, pois trata-se de uma série de películas produzidas para a TV, e de interesse do recensor cinematográfico, portanto). Soubemos que a exibição desta série está por encerrar, fazendo bem o Canal lançador em providenciar de imediato novo lote de filmes, pois para o leitor que habitualmente liga seu televisor ao chegar a seu lar, preferindo cinema em casa, sem filas, sem ingressos (importante!), sem chuva, nada mais interessante, e

ainda, nada tão estimulante, como as histórias de Rod Serling, plenas de personagens humaníssimas, envolvidas em estranhas situações.

O escritor começou na TV da Califórnia (NBC), tendo antes escrito para o rádio, e suas telepeças, como até o telespectador mais distraído perceberá, trazem, em sua estrutura repleta de elementos quase sempre surpreendentes, uma crítica com freqüência sarcástica (como faz também Ray Bradbury, que se vale da ficção-científica como suporte para veicular implicações de toda ordem) ao modo de vida – ou de morte – que formulamos/adotamos/cumprimos, fenômeno raríssimo, em se tratando de TV, meio de expressão extremamente alienante, pelo modo como é utilizado.

Segundo Serling, "a televisão é ainda imperfeita. Ainda sofre de debilidades e de mediocridades fundamentais. Ainda exibem-se lutas, dramas de evasão, excessiva publicidade e histórias incrivelmente mal escritas (...) No drama televisivo surgem espontaneamente problemas inatos que inexistem em qualquer outra forma de arte. Única em suas possibilidades, a TV é ainda única em seus limites (...) Em nenhuma outra forma artística, por exemplo, o autor é a tal ponto dominado e constrangido pelo relógio". (1)

Hoje, aos 38 anos, Serling já teve duas de suas telepeças levadas ao cinema: "História de um Ecologista"/"Patterns", dirigida por Fielder Cook, e "The Rack", dirigida por Arnold Laven (ambas em 1956). Em 1958 escreveu o roteiro de "Irmão contra Irmão"/"Sadle the Wind", um "western" dirigido por Robert Parrish.

(1) Extratos de "Como me Tornei um Escritor de Televisão", in "Qui Studio One", 2º capítulo, edição de "Cinema Nuovo", Milão, 1959.

(26.09.62)

Foto: Cláudo Henrique Franco Bettega

FRANCISCO BETTEGA NETTO

Curitiba, 19 de agosto de 1932.

Formado em Artes Plásticas pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP (1952). Curso de Gravura com Napoleon Potyguara Lazzarotto - Poty (1950).

Participação em exposições coletivas de Pintura, Gravura e Desenho, no período 1948-1955.

Secretário e editor de fichas filmográficas do Clube de Cinema do Paraná (1960-61). Coroteirista do curta-metragem "As Moradas", de Sylvio Back (1961, 16mm). Recensor cinematográfico do jornal "Última Hora", edição regional do PR (1962-64).

Participou de 6 exposições coletivas de fotografia (FUNARTE, 1981-86). Foi diretor do MIS (1987-88). Integrou a "VIII Mostra de Gravura - Cidade de Curitiba" ("Gravadores Paranaenses das Décadas de 50/60"), Secretaria Municipal de Cultura, 1988, e a mostra coletiva "O Auto-retrato na Pintura Paranaense", Museu de Arte do Paraná, 1989, eventos promovidos por Ennio Marques Ferreira. Membro da Comissão Julgadora da Mostra de Vídeo-Arte do evento CURITIBA ARTE 6 (1990). Artigos, desenhos e fotos publicados em jornais e revistas.

Responsável pela organização, editoria gráfica e de texto dos volumes "Artes Plásticas na Copel", "Fotografia na Copel" e "Literatura na Copel" (1991). Trabalha na Fundação Copel de Previdência e Assistência Social - Supervisão de Atividades Culturais.

Cadernos do MIS

TipoGraph

01 - O TROPEIRO

02 - O CADERNO DE DONA SELMIRA

03 - CACHORRO NÃO! CHICHORRO!

04 - 1º FÓRUM NACIONAL DE MUSEUS DA IMAGEM E DO SOM

05 - ANTIGO PRÉDIO DO GOVERNO

06 - CI (S)NE - Lélio Sotto Maior Júnior

07 - BENTO FALA SOBRE O PARANÁ

08 - RODOLFO GUERCKE, FOTÓGRAFO

09 - PEQUENO VOCABULÁRIO INDÍGENA - José J. C. da Silva

10 - TADEU MOROZOWICZ

11 - O CADERNO DE DONA ISAURA

12 - FILMES VISTOS E ANOTADOS - Francisco Bettega Netto

13 - HELENA KOLODY, POETISA

14 - A HISTÓRIA DA PRB-2
- PROGRAMA RADIOFÔNICO DE PAULO DE AVELAR

15 - MARIA CONCEIÇÃO DA ROCHA, FOTÓGRAFA

16 - FIM DE BAILE, MÚSICO A PÉ
- NO COMPASSO DO CAPITALISMO MUSICAL
- Selma Baptista

17 - O AUTOMÓVEL 117, UM ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO

18 - PRECURSORES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO
- Lélio Sotto Maior Júnior

PEDIMOS PERMUTA

APOIO PARA A RESTAURAÇÃO DA SEDE DO MIS

BANCO DO ESTADO DO PARANÁ S.A.
BANESTADO

GOVERNO DO PARANÁ
ROBERTO REQUIÃO

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
GILDA POLI ROCHA LOURES

DIRETORIA GERAL
VERA MARIA HAJ MUSSI AUGUSTO

COORDENADORIA DO SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS
VICENTE JAIR MENDES

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
MARISA VILLELA

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
Rua Barão do Rio Branco 395
Fones (041) 222.2062 (041) 232.9113 (041) 225.7117 ramal 53 (pela SEEC)
Telex (041) 6245
80010 - CURITIBA - PARANÁ

Apoio para esta edição

FUNDAÇÃO COPEL DE PREVIDÊNCIA E ASSISTÊNCIA SOCIAL