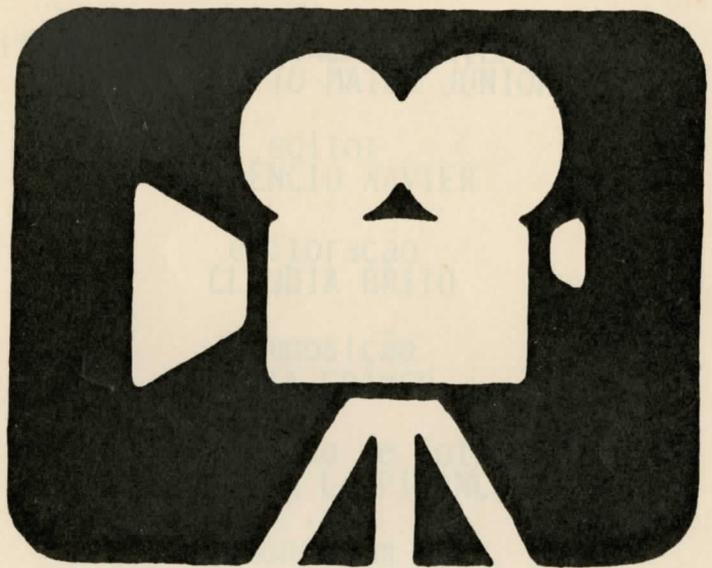


EST. 5/E
CÓD. 18
PUBLICAÇÕES
MIS/PR

CADERNOS *do* MIS

18

PRECURSORES DO



CINEMA
CONTEMPORÂNEO

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

CADERNO DO MIS
nº 18

fevereiro/91

PECURSORES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO
LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

editor
VALÊNCIO XAVIER

editoração
CLAUDIA BRITO

composição
RITA FRANCO

reprodução de fotos
DEISE CRISTINA L. PICANÇO (MIS)

montagem
CID. Fco. PIERIN JÚNIOR

capa
CID. Fco. PIERIN JÚNIOR

RODADO NA CENTRAL DE REPROGRAFIA DA SEEC
responsável
OSMÁRIO FERREIRA DOS SANTOS

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
RUA BARÃO DO RIO BRANCO, 395
fone: (041) 232 9113 CEP: 80 010
Curitiba - Pr

* PEDIMOS PERMUTA



MICHELANGELO ANTONIONI
05

INGMAR BERGMAN
07

LUIZ BUÑUEL
09

CHARLES CHAPLIN
11

FREDERICO FELLINI
13

JOHN FORD
15

JEAN-LUC GODARD
17

HOWARD HAWKS
19

ALFRED HITCHCOCK
21

ALAIN RESNAIS
23

GLAUBER ROCHA
25

ORSON WELLES
27



MICHELANGELO
ANTONIONI



O Cinema do "Pois Cios"

Mais um caderno do MIS, mais um texto de Lélío Sotto Maior Júnior. O que, nos parece, diferencia Lélío de outros críticos paranaenses é ter ele uma visão própria do cinema, ter a sua teoria de cinema. Isso, nos tempos que correm, onde poucos conseguem formular suas próprias idéias, e se limitam a pensar e escrever por clichês, nos parece caso raro. Lélío pensa com sua própria cabeça e escreve com sua própria pena. Vale a pena, e vamos ler mais e mais coisas dele.

Valêncio Xavier





MICHELANGELO
ANTONIONI



O Cinema do "Huis Clos"

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

O que caracterizava basicamente a novidade de Antonioni era a extrema economia de recursos técnicos e/ou cinematográficos para se obter um realismo seco e despojado, refinado e sóbrio, intimista e provocador. Nestes 3 primeiros ensaios de cinema total, para muitos básicos para o cinema moderno, Antonioni levava, através de roteiros bastante ousados pela inovação e ineditícia de das situações apresentadas, o espectador à uma fronteira insólita e inusitada entre o cotidiano e a fantasia, entre o real e o surreal, mas nunca através da forma exuberante de um Fellini ou extravagante de um Buñuel e sim através de uma rarefação e de um desdobramento do próprio realismo (ou neo-realismo), levado a um grau de exasperação e crispação máximo, onde era exposto pela primeira vez no cinema o sufoco e a claustrofobia do cotidiano urbano das grandes cidades italianas (e em decorrências, européias). Se existe um cineasta realmente "existencialista", este cineasta é Antonioni, que colocou nos seu filmes toda a falta de ar e/ou asfixia do "huisclos" (entre quatro paredes) sartreano, levando a consciência do "decor" ou do envolvimento ambiental ("en voiroment") à uma espécie de hiper-sensibilidade neurótica, onde sons, coisas e formas adquirem uma fantástica beleza expressionista arquitetônica.

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

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

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



INGMAR
BERGMAN



O Cinema Nórdico por Excelência

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

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

Finalmente, Bergman incorporou as técnicas modernas de cinema (colorido e tela larga) realizando uma excepcional síntese de arte & espetáculo em "Gritos e Susurros", "Cenas de Casamento", "Face a Face", "O Ovo da Serpente", "Sonata de Outono" e "A Flauta Mágica" (1).

Se a recente conversão do cineasta ao cinema "tout-court" pode parecer de imediato uma resignação e um conformismo, na verdade trata-se de uma estratégia das mais inteligentes e inventivas, e a prova disto é "Fanny e Alexander", obra-prima do diretor.

(1) O filme mais experimental do cineasta continua inédito entre nós e é de 1964: "Para falar de todas estas mulheres" (primeira tentativa do cineasta com o technicolor).



LUIZ BUÑUEL



O Surrealismo no Cinema

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

Quando já no final dos 60, Buñuel realizou "Belle de Jour", "soma" de sua obra e para muitos o mais belo filme de sua carreira, ninguém mais tinha a menor dúvida quanto à genialidade total do cineasta. Finalmente Buñuel ainda foi capaz, numa surpreendente virada estética de 180 graus, de realizar o cinema satíri

co, visionário, mágico e desconcertante de "O Discreto Charme da Burguesia", "O Fantasma da Liberdade", "Tristana", e o "Objeto Obscuro do Desejo".

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

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



CHARLES
CHAPLIN



A Arte da Comédia

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

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

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

Cineasta da pantomima e da farsa, do mistério e da graça do corpo humano, Chaplin se aproxima de Shakespeare pelo seu amor quase bizantino e renascentista pela "coreografia" humana, onde o corpo, angélico, adquire asas e voa, descorporalizando-se em pura "mise-en-scène" e

onde a voz oscila entre ser discurso (significação) e canto (poesia), isto é, entre mensagem e arte-em-si.

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

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

Cineasta de um mundo rígido e morto como as Pirâmides do Egito, mas onde um ligeiro sorriso é tão abraçador quanto o Sol do Saara.

Finalmente Chaplin é apenas Chaplin e nada mais do que Chaplin, consolidando a paráfrase de Gertrude Stein, "a rose is a rose is a rose".

Talvez mais do que espelho do mundo, Chaplin é antes de tudo espelho de si mesmo, por isto mesmo Narciso radical e primeiro Cidadão Kane e primeiro personagem mariembadiano (Cf. "Monsieur Verdoux") do cinema moderno.

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

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

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



FEDERICO
FELLINI



A Mágica do Cinema

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

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

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

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

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

Apesar dos esforços posteriores de Fellini não terem correspondido plenamente aos píncaros de sua ambição artística, ainda assim são filmes para se ver e rever de um dos melhores cineastas do mundo.

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

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



JOHN
FORD



O Poeta do Western

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

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

Mais do que mero fabricante de farveste, Ford é praticamente o criador e coautor do gênero, o qual levou à direções e evoluções nem por ele próprio suspeitadas.

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

Ford é responsável, direta ou indiretamente por todo um seguimento e por toda uma expansão da arte de Hollywood nos últimos 50 anos.

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

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

Se existe um cineasta que merece o adjetivo de "pioneiro", este cineasta é Ford, pois foi ele que implantou as bases do moderno cinema espetáculo americano, através de seus westerns e epopéias populares.

Se no início dos anos 60, Ford pode fazer a crítica e auto-crítica dos gêneros básicos do cinema americano, com filmes tão surpreendentes como "Aventureiros do Pacífico", e o "O Homem que Matou o Facínora", é porque foi ele quem praticamente os inventou ou os formulou basicamente.

A modernidade do cineasta é legítima e autêntica porque referente a um certo classicismo não menos legítimo e autêntico de "cinema americano de ação" e de uma Hollywood industrial e autoconscientemente profissional e pragmática. Filmes como "Depois do Vendaval" e "Rastros de Ódio" só poderiam ser feitos por um cineasta super-consciente da própria poética e mitologia que inventou, desenvolveu e levou as últimas dimensões de aperfeiçoamento e sofisticação.

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

Por isto mesmo, inventor do cinema moderno e de tudo o que ele tem de subliminarmente auto-pastichador, auto-crítico, auto-definidor de etapas e roteiros estéticos.

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

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

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

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

Se a ele cabe o divino mérito de ter inventado o "cinema" cabe a nós o dever de esquecê-lo(s).



JEAN-LUC
GODARD



A Vanguarda do Cinema

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

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

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

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

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

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

Godard foi capaz de realizar uma comédia lubitschiana & 100% hollywoodiana como "Uma Mulher é uma Mulher" assim como um filme político do terceiro-mundo como "Tempo de Guerra" (feito em colaboração com o "partinhã" Roberto Rossellini) ou então um ensaio de "avant-garde" tão francês quanto sartreano como "Viver a Vida". Mais do que isso: de repente Godard descaminhou para uma redescoberta do expressionismo alemão ("Alphaville") e para o "Underground" de Andy Warhol ("Masculino-Feminino").

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

Mas apesar disto Godard ainda foi capaz de fazer coisas como "Le Petit Soldat", dum intimismo bem impressionista à la Jean Renoir ou "Uma Mulher Casada", experiência de "Cinéma-Verité" ou então a absoluta van guarda concretista de "Duas ou Três Coisas que Sei De-la", cinema experimental por excelência, ou a radicalização maoísta de "A Chinesa", talvez o primeiro filme realmente marxista da história do cinema.

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

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

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

Ai então "A Preguiça", episódio de "Os 7 Pecados Capitais", estudo fenomenológico ou ensaio sartreano conjugados ao humor de Tati.



HOWARD
HAWKS



O Profissionalismo à serviço do Cinema Arte

O cinema de Howard Hawks resume no seu saudável neo-classicismo a excelência e a essência do cinema americano naquilo que ele tem de melhor: simplicidade, diretividade, profissionalismo, intelectualismo, pragmatismo, ecletismo.

É este último aspecto talvez o fator básico do sucesso comercial e êxito artístico da carreira do cineasta, que foi capaz de trabalhar eficientemente com quase todos os gêneros de Hollywood e com eles fazer filmes excelentes ou no mínimo estimulantes de se assistir do início ao fim: o filme de gangsters (Scarface), o faroeste (Rio Bravo), a comédia (O Esporte Favorito do Homem), a comédia sofisticada (Os Homens Preferem as Loiras), o filme épico ou histórico (A Terra dos Faraós).

Isto sem falar nas comédias modernas e nos filmes de aviação do cineasta nos anos 30/40, exaustivamente recuperados pelo "Cahiers du Cinéma".

Apesar deste profissionalismo 100% americano e hollywoodiano ser a característica básica do cineasta, e sua extensão lógica, a competência, o crítico francês Jean-Louis Comolli do "Cahiers" viu no famoso "machismo" e americanismo de Hawks apenas uma máscara, onde o cineasta teria escondido a face real do seu cinema, que é de crítica de costumes e de investigação profunda a respeito da sociedade e da vida americana.

Os heróis de Hawks, ao contrário dos de Ford, não são, dizia Commolli em excelente ensaio publicado naquela célebre revista de cinema, invulneráveis como os heróis clássicos do paideuma fordiano. Uma sutil vulnerabilidade se esconde surpreendentemente por baixo da dureza e da rigidez dos caracteres hawksianos a ponto de torná-los neuróticos e inseguros personagens modernos. Para Commolli, o John Wayne de "Hatari!", só aparentemente é um semi-deus.

Com a presença de Elsa Martinelli, o super macho acaba se revelando uma frágil criatura. Neste sentido, o filme mais característico de Hawks seria "O Esporte Favorito do Homem" (no título original há um ponto de interrogação que é fundamental para a compreensão do filme), sátira do comportamento machista americano e primeiro filme autenticamente feminista da história do cinema, a ponto de apresentar duas atrizes debochando ostensivamente de Rock Hudson, o super-herói americano dos anos 50.

Apenas aparentemente os heróis hawksianos são inquebráveis, super-confiantes ou auto-suficientes. Por de trás ou pelo lado do seu profissionalismo, do seu pragmatismo e de sua eficiência profissional se esconde uma modernidade e uma fragilidade não de todo depreciáveis.

E é aí que Hawks se aproxima dos outros grandes cineastas modernos e dos pensadores contemporâneos (apesar de sua obra ser válida também como mera delícia do entretenimento radical), mostrando que a grandeza do homem, se encontra, segundo Pascal, na sua insuspeitada miséria.

A partir da "Faixa Vermelha" e "El Dorado", esta auto-crítica do cinema americano ficou tão explícita quanto evidente, e a figura do cineasta passou a representar, até para os críticos mais ortodoxos, sinônimo de complexidade e ambiguidade modernas, pois nestas películas e mais "Rio Lobo" Hawks fez a desmistificação consciente de toda uma mitologia e de toda uma tipologia que ele e Ford ajudaram a inaugurar no início do período "clássico" do cinema americano.



ALFRED
HITCHCOCK



A Genialidade do Cinema Popular

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

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

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

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

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

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

Toda uma geração de críticos rebeldes começaram a lutar de mangas arregaçadas pelo reconhecimento mundial do cineasta anglo-americano. A situação chegou a um impasse no início dos anos 60, quando o cineasta realizou sua obra mais famosa, mais polêmica e mais inventiva, "Os Pássaros", ensaio de surrealismo total realizado com recursos eletrônicos de primeira qualidade.

Os críticos nao-hitckcockianos nada mais viram que um excrcício aprimorado e/ou sofisticado de truques ou trucagens enquanto que os mais ardorosos hitckcockianos (que representam o anti-conformismo e a renovação) viram neste filme a prova-dos-nove de que o cineasta é um grande artista ou até mesmo um gênio (desde "Um Corpo que Cai", nenhum outro "Thriller" hitckcockiano havia levantado com tanta veemência esta hipótese).

As interpretações a respeito de "Os Pássaros" foram as mais variadas e conflitantes, indo desde a interpretação sociológica (onde o cineasta teria feito uma crítica em profundidade da mística americana do "tempo livre" ou do culto do "Week-end", tema depois desenvolvido por Tati no seu mais explícito "Playtime" e por Godard no seu avassalador "Week-End") até psicanalista (onde muitos viram uma exposição do tema freudiano de "transferência" ou "projeção"), passando pela teoria, levantada por alguns mais lúcidos como o crítico francês Jean André Fieschi, de que Hitchcock teria se incorporado finalmente à vanguarda européia pós-surrealista e experimentalista, que cultivava a noção de "obra aberta" ou de "filme enigma", pois pela primeira vez o cineasta não "explicou" o mistério por ele apresentado (curiosamente ou não, no Castelo de Mariembad de Resnais há uma foto gigante do mestre).

Outros viram em "Os Pássaros", a confirmação de que Hitchcock é, além de "mestre do suspense" (desta feita o "suspense" era "metafísico" segundo os melhores) um mestre do "efeito especial" pois neste filme ele revela um uso tão sugestivo quanto expressionista da trucagem e do som eletrônico, se aproximando da idéia poundiana de "invenção", a qual só um Resnais ou um Godard podem reivindicar nos seus melhores momentos, ou seja, um artista dedicado a renovar totalmente a sua linguagem.

As obras posteriores do cineasta, notoriamente inferiores (com exceção do sombrio "Marnie") ao delirante "Os Pássaros", deixaram mais em dúvida os críticos e o público, que até hoje ainda não chegaram totalmente a um ponto de vista definitivo a respeito da carreira cinematográfica de Alfred Joseph Hitchcock.

Uma coisa é certa: ninguém mais do que Hitchcock fez ferver as cabeças-quentes dos críticos franceses com as suas fórmulas originais e divertiu mais o grande público com as suas técnicas de excitação do que Hitchcock, para muitos o melhor cineasta americano de todos os tempos e para outros (mais conservadores) apenas um esperto "movie-maker".



ALAIN
RESNAIS



O Cinema Puro

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

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

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

Quem entendeu melhor a revolução de Resnais foi o crítico brasileiro José Lino Grünewald, que nas páginas do "Jornal de Letras" explicava que, apesar de todos os diálogos e monólogos, "Hiroshima" e principalmente "Mariembad" eram os menos "literários" filmes já feitos pelo cinema, porque centrados numa dinâmica de processos essencialmente "motovisual-e-sonora" (a expressão é do próprio), enquanto que os filmes "mudos", mesmo os mais "clássicos", apesar de não terem o uso sonoro das palavras, eram muito mais "literários" do que os de Resnais, pois recorriam a um processo de estruturação "lógico" (isto é, baseado no "logos" verbal) e portanto, vinculados ao código verbal e, por extensão, à literatura.

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

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

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

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

"O Acochado" de Godard é praticamente o primeiro grande filme-de-arte realizado pelo cinema brasileiro de todos os tempos e plataformas no plano-piloto de toda uma vanguarda cinematográfica brasileira.



GLAUBER
ROCHA



O Cinema Revolucionário

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

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

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

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

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

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

Os filmes posteriores do cineasta, apesar de não trazerem a mesma novidade estética e revolucionária dos anteriores, ainda assim são filmes que estão anos na frente de todo cinema brasileiro contemporâneo, informando uma nova arte e um novo cinema para o Brasil.

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



ORSON
WELLES



O Cinema Genial

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

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

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

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

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

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

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

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

- 13 - BELLA TRADU - PIETISA
- 14 - A HISTÓRIA DA FIB-2 - PROGRAMA AUDIÔNICO DE PAULO DE AVELAR
- 15 - MARIA CONCEIÇÃO DA ROCHA, FOTÓGRAFA
- 16 - FIM DE BALLE, MÚSICA A PÉ - NO COMPASSO DO CAPITALISMO MUSICAL - SELMA BAPTISTA
- 17 - O AUTÔNOMO 117 UM ROTEIRO CINEMATOGRAFICO
- 18 - PRECIPUÇÕES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO

CADERNOS DO MIS

- 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 B. 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 CINEMATOGRAFICO
- 18 - PRECURSORES DO CINEMA CONTEMPORÂNEO



A RESTAURAÇÃO DA SEDE DO
TEM O APOIO FINANCEIRO
DA COPEL E DO BANESTADO.

GOVERNO DO PARANÁ

Álvaro Dias

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

René Ariel Dotti

DIRETORIA GERAL

Wilson Dietrich

COORDENADORIA DE MUSEUS

Vicente Jair Mendes

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM

Valêncio Xavier