

Acervo de críticas cinematográficas

Memórias da Cinefilia Amazônida



LUZIA

ÁLVARES

Org. BENE MARTINS & MARCO ANTONIO MOREIRA

Projeto
ACERVO DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

Coleção
MEMÓRIAS DA CINEFILIA AMAZÔNIDA

1

Coletânea
LUZIA MIRANDA ÁLVARES
de críticas cinematográficas

Organizadores
BENE MARTINS & MARCO ANTONIO MOREIRA

PPGARTES-UFPA
Belém-PA, 2023

Projeto
ACERVO DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

Coleção
MEMÓRIAS DA CINEFILIA AMAZÔNIDA

1

Coletânea
LUZIA MIRANDA ÁLVARES
de críticas cinematográficas

Organizadores
BENE MARTINS & MARCO ANTONIO MOREIRA



ICA | INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE **UFPA**

PPG **Artes**
Programa de Pós-graduação
em Artes da **UFPA**

Belém-PA
2023

Copyright © 2023
ISBN: 978-65-88455-74-6

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Emmanuel Zagury Tourinho (Reitor)

Gilmar Pereira da Silva (Vice-Reitor)

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (PROPESP)

Maria Iracilda da Cunha Sampaio (Pró-Reitora)

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE (ICA)

Dra. Isis de Melo Molinari Antunes (Coordenadora)

Dra. Adriana Valente Azulay (Vice-Coodenadora)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES (PPGARTES)

José Denis de Oliveira Bezerra (Coordenador)

Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida (Vice-Coodenador)

EDITORA PPGARTES*

Maria dos Remédios de Brito

Ana Cláudia do Amaral Leão (Coordenadoras)

Larissa Lima da Silva (Assistente Editorial)

COMITÊ EDITORIAL

Profª. Drª. Maria dos Remédios de Brito (Presidente)

Profª. Drª. Ana Cláudia do Amaral Leão (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucaí (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Ana Mae Tavares Bastos Barbosa (ECA, Universidade de São Paulo; Universidade Anhembi-Morumbi)

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Júnior (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Giselle Guilhon Antunes Camargo (ICA, Universidade Federal do Pará)

Prof. Dr. José Carlos de Paiva (FBA, Universidade do Porto)

Profª. Drª. Laura Malosetti Costa (IA, Universidad Nacional San Martin)

Profª. Drª. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

(CAC, Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy (ICA, Universidade Federal do Pará)

Profª. Drª. Rejane Coutinho

(IA, Universidade Estadual Paulista)

Profª. Drª. Valzeli Figueira Sampaio (ICA, Universidade Federal do Pará)

FICHA TÉCNICA DESTA EDIÇÃO:

Revisão: Bene Martins & Marco Antonio Moreira

Editoração Eletrônica: Larissa Silva & Ricardo Torres

Capa: Ricardo Harada Ono

*A Editora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA pratica a avaliação por pares (preferencialmente externos) e seu eixo editorial refere-se às linhas de pesquisa deste programa.

Projeto
ACERVO DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS

Coleção
MEMÓRIAS DA CINEFILIA AMAZÔNIDA

Organizadores
BENE MARTINS & MARCO ANTONIO MOREIRA

COMITÊ CIENTÍFICO DESTA EDIÇÃO

Presidente da Comissão: Bene Martins (UFPA)

Membros: Marco Antonio Moreira (ACCPA e CEC); Luzia Álvares; (UFPA) Pedro Veriano (ACCPA); Arnaldo Corrêa Prado Jr. (ACCPA-UFPA); Jorane Castro (UFPA); Ricardo Harada (UFPA); Alex Moreira Carvalho (MAKENZIE-SP); Paulo Henrique Silva (Jornal O Dia-MG).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA

A473

Álvares, Luzia Miranda

Coletânea Luzia Miranda Álvares de críticas cinematográficas [recurso eletrônico] / Luzia Miranda Álvares; Organizadores: Bene Martins & Marco Antonio Moreira. — Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA, 2023. — Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF). — (Coleção Memórias da Cinefilia Amazônica, n. 1).

Modo de acesso: Internet

<https://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/producao-intelectual>

ISBN 978-65-88455-74-6

1. Cinema. 2. Crítica de arte – Pará. 3. Arte – Apreciação – Amazônia. I. Martins, Bene (org.). II. Moreira, Marco Antonio (org.). III. Título. IV. Série.

CDD 23. ed. – 791.43

Elaborado por Larissa Silva – CRB-2/1585

Uma pitada de loucura aumenta o prazer da vida. Veja o caso do cinema. Você vai lá, assenta-se e fica vendo um jogo de luzes coloridas projetado na tela. Você sabe que aquilo tudo é mentira. E, não obstante, você treme de medo, tem taquicardia, pressão arterial alta, sua de medo, ri, chora.... É um surto de loucura. Você está tomando imagens como se fossem realidade. Mas, se você não se entregasse por duas horas a essa loucura, o cinema seria tão emocionante quanto ler uma lista telefônica. Passadas duas horas as luzes se acendem, você sai da loucura e caminha solidamente de volta para a realidade.

(Rubem Alves)

APRESENTAÇÃO

HISTÓRIA PESSOAL E OS CAMINHOS EM TRÂNSITO NA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

Luzia Álvares

Em 12 de novembro de 1972 iniciei as atividades no jornal O Liberal – Coluna Panorama – publicando textos sobre filmes exibidos nos cinemas paraenses.

O significado desta data, representa o marco de um primeiro trabalho fora de casa, a exposição pública de ideias e saberes que, em sua especificidade, naquele momento (nov.1972), deveria vir de experts que na ocasião de minha inclusão no “clube” dificilmente eu me julgava chegar a ser membro, algum dia.

Num retrospecto, desse período, o jornal “O Liberal” procurava organizar as diversas seções e a área do cinema sofria interrupções, deixando de manter permanência duradoura de pessoas que por lá passavam. Uma sequência de fatos culminou com a frase do dono do jornal em sua coluna – “precisa-se de um crítico de cinema neste jornal”. Ao ler aquela frase lacônica, senti que eu poderia pleitear o lugar. Me apresentei ao lado de Edwaldo Martins e Pedro Veriano (crítico já firmado em outro jornal), expressei minha intenção em ocupar a vaga. Fui aceita. Teria carteira assinada “no nome dela”, disse RM. E comecei na edição de domingo, com uma página cujo título fora escolhido por ele: Panorama.

Essa historinha representa o meu percurso inicial profissional no que usualmente era chamado “crítica de cinema”. No ano seguinte, 1973, fiz vestibular e fui aprovada no curso de Ciências Sociais/UFPA e dei sequência a uma carreira que tem me levado a desafios, sendo estes incorporados aos vários fatores da minha vivência.

Avaliando o início deste processo – década de 1970 – e considerando que as mulheres da minha geração estavam fadadas a um “único destino” (o casamento e a tarefa doméstica), avançar para um trabalho profissional nos moldes do que eu assumi em 1972, com o marido já consagrado na área em que me propunha iniciar, o rótulo que eu teria , por suposto, era a de “mulher do crítico”, mesmo que eu me esforçasse para mostrar meu estilo ainda pouco afeito a tratar dos filmes ou a certo quadro

referencial das escolas e teorias do cinema. Foi nesse aspecto que a garantia da vaga no jornal me fez amadurecer. Sem a perspectiva atual sobre as teorias de gênero que mostram o tratamento desigual e desqualificado dado às mulheres e, no meu caso, se tornavam referenciais de uma incapacidade para as atividades multivariadas profissionais (as intelectuais), arrisquei a continuação da coluna. Aprendi a datilografar, a capturar as opiniões sobre os filmes que eram lançados na cidade e cuja informação chegava através das revistas, dos livros, do próprio jornal (o José Menezes, sempre me repassava o que chegava através dos teletipos), conferia meus pontos de vista aos do Pedro Veriano, algumas vezes sem chegar a um acordo pelas discordâncias do enfoque, assistia aos debates no cine clube (com Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes etc.) e, desse invólucro, extraía o meu próprio julgamento sobre cinema.

Com as leituras da área de Ciências Sociais, novos esforços se juntaram ao aprendizado específico, com as perspectivas sobre a estética e a sociologia da arte. As teorias do filme e o estudo sobre as escolas de cinema, com os autores da época evidenciando a história dessa arte e do processo de formação da linguagem cinematográfica, se tornaram os indicativos que ainda hoje considero imprescindíveis aos que pleiteiam um espaço crítico no meio cinematográfico. Comentar filmes não é só registrar que gostou ou não gostou. Quem inicia tem que se tornar autodidata nesse campo, mas sempre procurando envolvimento com uma literatura nacional e internacional, hoje apresentando tiragem considerável nas editoras, ao lado de outras áreas.

Ao avaliar os aspectos de uma trajetória profissional, vejo que hoje não me preocupo em ser vista como a “mulher do Pedro” como antes se transferia para mim como sinônimo de “inabilitada” na área de cinema. Sem deixar de considerá-lo como meu “mestre”, lembro que minhas afinidades cinematográficas sempre se integraram a outros amigos como Vicente Cecim (o nosso “Godard”), José Octávio Pinto, e o grupo que com eles iniciou um tipo de crítica alternativa aquela que nós fazíamos nos anos 70-80. Estes companheiros apresentavam um debate intelectual exemplar, divergiam dos demais que apoiavam exclusivamente o cinema norte-americano ou as cinematografias de tradição no mercado exibidor, mas eram e sempre foram respeitosos e, acima de tudo, sempre leram a literatura específica publicada e assistiam regularmente aos filmes que se completavam com debates, às vezes, conflituosos. Hoje

são nomes respeitados pela crítica de cinema. Godardianos somos até hoje, assim como glauberianos, mas jamais nos faltou o tino do respeito, do afeto, da responsabilidade pública pelo que se fazia, nem pelos que divergiam de nossa opinião.

O impulso de Rômulo Maiorana, que oportunizou o espaço a uma mulher, por suposto, sem as qualificações para o trabalho jornalístico, e ao Pedro Veriano, o “mestre”, na empreitada de conhecer cinema, apesar das divergências na área específica resultaram em uma pessoa que alinhavou um percurso de avaliações cinematográficas, andando, ainda, em busca de novos caminhos.

PREFÁCIO

Bene Martins¹

Marco Antonio Moreira²

O cinema é invenção do século XIX e em Belém do Pará surgiu em 1896, com as primeiras exibições públicas. As atividades cinematográficas tiveram êxito de aprovação por parte do público devido, principalmente à frequência, dedicação de pessoas assíduas e amantes do cinema. Estas tinham e têm o compromisso de assistir, apreciar e divulgar os filmes das programações locais. Para além de meros espectadores, eles mantiveram a prática de escrever sobre as películas assistidas. Este trabalho da crítica cinematográfica tem papel fundamental para apontar sutilezas estéticas e de produção, não evidentes ao espectador comum.

Podemos afirmar, como leitores de críticas, que elas contribuem muito para a melhor compreensão, percepção de detalhes, entendimento das propostas estéticas dos diretores, apuração do olhar para a qualidade da fotografia, do cenário, das sequências fílmicas, do enredo, da composição complexa de personagens, entre outros elementos da área cinematográfica. O que, naturalmente, acentua e incentiva a assiduidade do público, já que, munido de informações e conhecimentos sobre a sétima arte, ele quer, cada vez mais, assistir para ter o prazer de contemplar o que vê e ter mais argumentos para falar sobre o que assistiu. De maneira que o papel da crítica é indispensável à permanência dessa arte, seja em cinemas comerciais, alternativos, de rua, cineclubes, cinemas universitários, cinemas comunitários, entre outras possibilidades de exibição de filmes.

Vale ressaltar a carência na formação de críticos de arte de modo geral, mais especificamente de cinema, na região Norte, lacuna a ser preenchida, parcialmente, com esta coleção: *Coleção: Memórias da cinefilia amazônica* (apoio PROEX-UFPA).

¹ Professora Pesquisadora da UFPA, Dra em Letras (UFMG); Pós-doutorado em Estudos de Teatro (Universidade de Lisboa-PT), atua na Faculdade de Dança (FADAN) e Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes). Coordenadora dos projetos de pesquisa e extensão: Memórias da Dramaturgia Amazônica: Construção de acervo dramaturgico; Dramaturgias da Dança e Estudos do Corpo. Extensão: Acervo de críticas cinematográficas amazônicas: Coleção Memórias da cinefilia amazônica.

² Marco Antonio Moreira. Presidente da Associação dos Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), membro-fundador da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) e membro da Academia Paraense de Ciências (APC). Doutor em Artes pelo PPGARTES/UFPA; Mestre em Artes pela UFPA. Professor de Cinema em várias instituições de ensino, coordenador-geral do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), crítico de cinema e pesquisador.

A finalidade principal desta coleção é reunir e publicar críticas escritas pelos cinéfilos (as) amazônidas e de contribuir para que nossos estudantes comecem a ler e escrever sobre os filmes assistidos e percebam a intrínseca relação e diálogo entre as linguagens artísticas para a expansão da arte cinematográfica.

As críticas de cinema ou de outras artes expressam opinião embasada em estudos, preferência estética, apreciação sobre a complexidade das realizações artístico-cinematográficas, são elaborações de tempos, de reflexão e aprofundamento dos autores no sentido teórico e histórico de seus escritos. As críticas também podem contribuir para valorização da resistência em favor de um cinema autoral e descobertas sobre propostas estéticas de produção, exibição e distribuição de filmes. Ou seja, o papel da crítica é indispensável à divulgação e paixão pelo cinema.

Em Belém do Pará existe, desde a primeira exibição em 1896, um público apaixonado por cinema, cinéfilos naturalmente, os quais mantêm a circulação, frequência e apreciação de filmes. Nesta publicação, iniciamos com as Coletâneas de críticas escritas pelo casal, Pedro Veriano³ e Luzia Miranda Álvares⁴, membros da Associação Paraense de Críticos de Cinema (ACCPA)⁵, fundada em 1962. Em seguida, outros críticos (as) serão publicados, de modo a compor o acervo de críticas. Nosso desejo é de que, além de registrar a memória sobre cinema, as publicações incentivem nossos estudantes da graduação, pós-graduação e público em geral, a intensificarem sua paixão pelo cinema e, por que não, produzirem suas críticas.

Ressaltamos que há inesgotáveis modos de se ver e compreender um filme, conforme a capacidade de interesse, conhecimento e percepção do espectador. Os filmes nos trazem a magia do olhar, do ângulo, da amplitude, do ver e rever, do sonhar, do ser e do viver nas e pelas luzes, flashes e penumbras, de maneira que há muito

³ Pedro Veriano é médico, escritor, cineasta e crítico de cinema. Foi presidente da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), um dos fundadores e programadores do cineclube da ACCPA. Lançou diversos livros sobre cinema no Pará incluindo *Cinema no Tucupi* (1999).

⁴ Maria Luzia Miranda Álvares é formada em Ciência Social, professora aposentada da Universidade Federal do Pará (TFPA) com mestrado e doutorado em Ciência Política e é crítica de cinema. Foi presidente da ACCPA e é coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes sobre Mulher e Relações de Gênero-GEPEM/UFPA, desde 1994.

⁵ Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA) foi fundada em 1962 como Associação Paraense dos Críticos Cinematográficos (APCC) por um grupo de jornalistas e tem promovido desde esse período diversas ações de vinculadas a crítica cinematográfica. Em 1967, essa associação criou um cineclube que permitiu maior participação dos críticos na formação de plateia e incentivo a cultura cinematográfica local.

enredo para pesquisas e escritas, às quais demonstraremos nos textos reunidos nas coletâneas.

As coletâneas iniciadas com textos de Pedro Veriano e Luzia Miranda Álvares, escritas em diferentes veículos de comunicação, demonstram a percepção das mudanças de linguagem e conteúdos sobre os filmes selecionados para apreciação escrita, os quais permitem inúmeras possibilidades sobre o pensamento da atividade de crítica cinematográfica. Pedro, com suas críticas publicadas em jornais, desde o final dos anos 1950, escreveu diariamente de 1966 a 2001 no jornal *A Província do Pará* na coluna *Cinema*⁶ e, a partir dos anos 2000, em seu *Blog de Cinema* e no *Jornal A Voz de Nazaré*, neste até 2014. Além de críticas publicadas em revistas locais, a exemplo da Revista da AP⁷ (Assembleia Paraense). Luzia Álvares escreveu críticas de cinema diariamente na coluna *Panorama*⁸, no jornal *O Liberal*, entre 1972 e 2015 e, desde 2006 escreve um blog sobre cinema. Foi a primeira mulher a escrever críticas de cinema diárias em um jornal paraense.

Quanto à curadoria para compor a coletânea, procuramos reunir o máximo de textos publicados, obedecendo certa cronologia dos mais antigos para os mais recentes. Mantivemos, além das críticas de filmes, algumas programações, lista de melhores filmes, notícias sobre diretores (as) e cinema em geral. Além de recados de Pedro Veriano ao público, chamando atenção para que assistam aos filmes indicados por ele e em programação nos cinemas, nos cineclubes, em DVD, em plataformas, seja onde for, mas assistam! Pedro é incansável em demonstrar seu envolvimento apaixonado pelo cinema. Com Luzia, diversas informações e comentários publicados na sua coluna *Panorama* foram contidos nos seus textos.

Como toda compilação, esta é parcial e requer continuidade para reunirmos outros textos esparsos em jornais, bibliotecas, gavetas, museus, cinematecas, clubes, centros de estudos de cinema. Por ora, trazemos a público **260** textos de Pedro e **191** textos de Luzia. Estas publicações visam, em primeiro lugar, o reconhecimento da

⁶ A coluna de Pedro Veriano no jornal *A Província do Pará* teve vários nomes como *Plano Vertical* e aos domingos era denominada *Jornal do Cinema* com textos publicados em página inteira do jornal.

⁷ *Revista da AP* foi publicada pelo clube Assembleia Paraense durante alguns anos da década de 1970 para divulgar as ações culturais e de entretenimento do clube. Veriano comentava nessa revista sobre os filmes do cineclube da associação de críticos programados e exibidos na sede social do clube.

⁸ A coluna *Panorama* foi publicada diariamente em *O Liberal* com textos publicados aos domingos em página completa de cinema do jornal durante vários anos.

contribuição escrita para o conhecimento e apreciação do cinema. Em segundo lugar, esperamos que as críticas sejam lidas, comentadas e que incitem mais pessoas a se envolverem e estudarem sobre essa bela arte cinematográfica. Por fim, dedicamos estas primeiras coletâneas aos críticos Pedro e Luzia, aos apreciadores, estudantes, artistas, pesquisadores, acima de tudo do curso Bacharelado em Cinema-UFPA! O casal de críticos publicado nestas duas primeiras coletâneas se deve ao longo tempo de trabalho e à dedicação que os insere no ranking dos mais atuantes críticos brasileiros de cinema!

Boa leitura!

1. CINEMA: A PRODUÇÃO

Fim de ano. Revisão. Inicialmente uma “panorâmica” do cinema. Que fez o cinema pela sociedade – ou pela humanidade – em 1972, os filmes produzidos no ano que termina certamente ainda não estão anunciados por aqui. Mas a gente sabe, pelos jornais estrangeiros, que a produção praticamente não mudou com relação aos últimos cinco anos. Continua a fórmula “sexo-violência”. Continua a esperança de faturar através do sensacionalismo. Continua a luta com a televisão, mostrando licenciabilidade impossíveis num cinema “a domicílio”.

Nos EE.UU, os filmes de maior sucesso em ‘72 foram *The Godfather* (O Poderoso Chefão), *Everything You Always Wanted to Know About Sex* [*But Were Afraid to Ask]* (Tudo o que Você Sempre quis Saber Sobre Sexo, mas Tinha Medo de Perguntar), de Woody Allen, *The Emigrants* (Os Emigrantes), filme sueco com Max Von Sydow, *Sunder* (Lágrimas de Esperança), de Martin Ritt, *The Ruling Class* (A Classe Dominante), de Jules Buck e com Peter O’Toole, *Young Winston* (As Garras do Leão), sobre a juventude de Churchill e com Robert Shaw, *Deliverance* (Amargo Pesadelo), com Jon Voight e Burt Reynolds, *A Separate Peace*, de Larry Peerce, *Super Fly*, de Gordon Parks Jr., *Lady Sings The Blues* (O Ocaso de uma Estrela), de Sidney Furie, *Roma* (A Roma de Fellini), de Federico Fellini, *A Clockwork Orange* (Laranja Mecânica), de Stanley Kubrick e *The Discreet Charm Of Bourgeoisie* (O Discreto Charme da Burguesia), de Luis Buñuel.

No Brasil, a produção não hesita diante da porno-comédia. Bons diretores rendem-se a espetáculos de péssimo gosto como *A Viúva Virgem* e *Quando as Mulheres Paqueram*. As experiências mais sérias, por causa da atração popular do mau cinema, passam para uma teimosa minoria: *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade, *A Casa Assassinada*, de Paulo César Saraceni, *Azyllo Muito Louco*, de Nelson P. dos Santos (este último feito há 3 anos, mas só agora lançado normalmente).

Mas nem tudo está perdido. Bons cineastas ainda trabalham e ainda conseguem impor suas personalidades diante de projetos comerciais. Bergman, Visconti, Fellini, Bruñuel, todos produziram em ‘72. E todos conseguiram chamar a atenção. Por outro lado, jovens até então esquecidos como Francis Ford Coppola, conseguiram vez com filmes miraculosos (quer dizer, agradam crítica e público) como *The Godfather*. Então, como diz Godard em sua recente película de sucesso pouco estimado na América e na Europa, *Tout va bien* (Tudo Vai Bem), ainda existe cinema. E o que é mais importante:

o público gradativamente amadurece. Talvez, por isso, '73 seja um ano rico em esperanças. As velhas fórmulas deixarão lugar à um cinema “artisticamente comunicativo”. E a prova é a promessa de Chaplin, em voltar a dirigir, assim como John Ford, George Cukor, Joseph L. Mankiewicz e Howard Hawks.

2. MEDÉIA A FEITICEIRA DO AMOR

Mais uma vez Pasolini vai buscar inspiração na tragédia grega. Antes foi *Edipo Rei* (Édipo Rei). Agora é *Medea* (Medéia, a Feiticeira do Amor). Segundo a lenda, Jasão e os Argonautas saem pelo mundo, na ânsia de encontrar o Velocino de Ouro, símbolo das riquezas da região do Mar Negro. Na Cólquida, Jasão é ajudado pela filha do rei, Medéia, com quem casa e vem a ter dois filhos. De volta à pátria e cansado de Medéia, Jasão procura uma noiva. A repudiada Medéia, para vingar-se, mata os filhos de Jasão para que ele fique sem descendente – o que ela achava a maior desdita para um homem.

Abordando o assunto, Pasolini mantém-se fiel ao seu cinema. Percebe-se a escassez de diálogo, a exploração dos grandes planos, o proposital desleixo do ritmo.

Este toque pessoal de Pasolini faz, do filme, uma investigação por vezes cansativa do comportamento humano, capaz de sobrepujar os limites do tempo e do espaço. É assim que o cineasta fala por seus personagens (mais seus que de Eurípedes, autor da peça *Medea*, na qual o filme se baseia), colocando Jasão e Medéia em qualquer lugar onde a natureza esteja submissa aos deuses, onde não exista o “natural” e sim a vontade que vem da idolatria. Os atores estão bem. Maria Callas, estreando no cinema, esquece por instantes a ilha de Scorpions, mas, nem por isso, deixa de ser a mulher repudiada de lá. E talvez ela sinta, como Medéia, uma necessidade de ser cruel.

3. O INIMIGO OCULTO

Harry Kellerman é o inimigo oculto de Dustin Hoffman, talentoso compositor e detentor de um disco de ouro. Se Dustin não consegue saber quem é Harry, a pessoa que lhe rouba os melhores momentos e os melhores amigos, um psiquiatra comerciante e embromador também não consegue prescrutar as incertezas, a fome de amor, a procura de um tempo que não foi bem vivido por Dustin. A incomunicabilidade, tema principal dos filmes de Antonioni e de Bergman, é tratada em *Who Is Harry Kellerman*

and Why Is He Saying Those Terrible Things About Me? (Inimigo Oculto) de maneira tão penetrante que saímos do cinema angustiados.

O tempo que foge, o “tempo ladrão”, não deixa tempo para você sentir aquele amor que você não pensou ser (Dustin e Barbara Harris, por sinal uma boa atriz). Não deixa tempo, também para o velho pai de Dustin, sonhador que jamais realizará seu sonho (sofro de artério-não-sei-o-que). Falta, nos personagens, um sentido de afirmação, uma autenticidade que só em um momento o compositor (Dustin) encontra, na tranquilidade de um vôo sobre Nova Iorque. É aí que ele sabe quem é seu “inimigo” Harry Kellerman. É um instante de razão que forma uma das cenas mais bonitas que vimos em cinema.

Um filme para um público esclarecido. Fato constatado nas reclamações em voz alta da plateia. Uma plateia imatura, criada no cinema (comercial) de mau gosto. Até sábado, à tarde e à noite, no cine Palácio.

4. JOHN CROMWELL - A CARNE E A ALMA

A nova geração pouco ou nada sabe de John Cromwell. Também, pouco ou nada sabe de John Houseman. O último, um produtor inteligente que patrocinou alguns filmes memoráveis, escreveu há pouco um livro biográfico que figurou nas relações de *bestsellers* nos EE.UU. Como o livro não foi traduzido no Brasil ou em Portugal (a exemplo das autobiografias de Frank Capra, Lillian Gish e tantos outros diretores e astros famosos) o conhecimento de Houseman ficou mesmo em sua terra. De qualquer forma, o *habitué* dos cinemas com mais de 30 anos deve recordar (e possivelmente com saudades) de uma série de filmes baratos, feitos para RKO RÁDIO (hoje desaparecida) em que Houseman desdobrava esforços com uma equipe de diretores talentosos como Nicholas Ray, Robert Wise, Mark Robson e... John Cromwell.

Quando fez *The Company She Keeps* (A Carne e a Alma), em 1957, Cromwell já estava em fim de carreira. Na verdade, foi o exemplo típico de diretor eclético. Abordou todos os gêneros, e, na qualidade de um ex-diretor de teatro, deixou marca inconfundível no controle dos atores. Este é o “carimbo” de Cromwell: excelentes desempenhos do *cast*. Em *Caged* (À Margem da Vida), ele conseguiu que uma estrela até então apenas bonita, merecesse um prêmio em Cannes: Eleanor Parker. Em *The Prisoner of Zenda* (Prisioneiro de Zenda), segunda versão, ele conseguiu que Douglas Fairbanks Jr. imitasse, realmente, o pai (o aparentemente inimitável Douglas Sênior).

Em *The Company She Keeps*, lutando com uma história potencialmente melodramática, ele consegue dar veracidade e clima graças às interpretações corretas de Jane Greer, Dennis O’Keefe e Lizabeth Scott. A história? Simples: uma jovem detenta pega liberdade condicional graças aos esforços de uma assistente social devota. Acontece que a jovem não é “flor que se cheire”. Várias vezes ela é tentada a retornar ao caminho do crime. Mas o romance que começa a travar com o namorado da assistente social faz com que ela adquira confiança em si mesma. Em suma: pratica um último “roubo”, justamente na pessoa que lhe fez bem.

O filme – uma raridade em termos de relançamento – será visto hoje, em sessão excepcional, no Cine-Clube & AABB, junto com outra raridade: *Bonequinhas de Papel*, uma das primeiras experiências de “trucagem” feitas no cinema, misturando desenhos animados e atores. O filme é de Emile Cohl e foi feito em 1906. Pertence ao arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna que por sua vez o adquiriu da *Cinematheque Française*.

5. VIVA ROMA!

O sucesso de *Roma*, de Fellini, dobrando a semana no cinema lançador (Olímpia), atesta, de certa forma, o prestígio da crítica cinematográfica. Não a nossa, evidentemente. Somos modestos. Foi a crítica mundial, quem descobriu o valor de Frederico Fellini a partir de seus roteiros *Francesco, giullare di Dio* (Francisco, Arauto de Deus), *Paisá*, e depois de seus trabalhos de cunho pessoal *I vitelloni* (Os Boas Vidas), *La strada* (A Estrada da Vida), *Le notti di Cabiria* (Noites de Cabíria), *Il bidone* (A Trapaça), *La dolce vita* (A Doce Vida) e, principalmente, *8½*. Então Fellini passou a ser “vedete”. Uma espécie de Hitchcock, de John Ford, de Cecil B. De Mille, de poucos cineastas que chamam público para o cinema, dispensando o nome dos artistas do filme na fachada do cinema.

É verdade que os últimos filmes de Fellini, *Giulietta degli spiriti* (Julieta dos Espíritos) e *Fellini - Satyricon* (Satyricon de Fellini), afastaram, de certa forma, um fã clube formado a partir de *La strada*. O público mediano, que vê no cinema apenas uma diversão, não aturou as liberdades com que o diretor italiano adaptou Petrónio e o ensaio analítico da mulher, valendo como um prolongamento do estudo de si próprio *Giulietta degli spiriti* foi uma espécie de “versão feminina” de *8½*. Mas com *Roma*, um documentário lúcido, honesto, inteligente, “autoral”, Fellini voltou as boas com

seus amigos da platéia. *Roma*, embora sendo um filme de Fellini em todos os sentidos, é um filme que consegue comunicar, que consegue emocionar, levando o público com o próprio cineasta por um passeio no espaço e no tempo através da “Cidade Eterna”.

PANORAMA congratula-se com o público paraense pelo bom gosto demonstrado, assistindo em massa. *Roma*. Um conforto saber que para o bom cinema, já temos boa plateia.

6. CINE-CLUBES

Através de PANORAMA, duas dirigentes do cine-clubes de Manaus localizaram a colunista e Pedro Veriano, mantendo conosco agradável “papo” sobre o cineclubismo na região. O cine-clubes de Manaus é mais moço do que o nosso. Não tem, ainda 5 anos. E o funcionamento tem sido – como aliás é regra em todo o Brasil – na base do sacrifício. As exibições e palestras já foram feitas em diversos auditórios, uma vez que o cine-clubes (como o nosso) não possui sede própria. Mas os cineclubinos do Amazonas não têm contado com a boa vontade dos donos de auditórios. Sempre uma reclamação, um desentendimento, a velha mania de botar cinema em segundo plano, faz com que a brava turma de Manaus carregue sua máquina de projeção (que é só uma) para outro canto. E mais: o fator financeiro. A mensalidade irrisória de Cr\$2,00 não é paga fielmente pelos associados. O cine-clubes vive, praticamente, da venda de ingressos. Mesmo assim lutando contra uma série de obstáculos. E o que se apura, comparando com os preços de aluguéis de filmes e as taxas de transporte aéreo não dá para uma expansão.

Neste ponto fomos de acordo que Belém é privilegiada. Mas não é – ainda – o que se deseja. Deve existir uma cadeia nacional de cine-clubes ou cinemas-de-arte. Isto parece que está começando a brotar, a partir do “Cinema 1” da Guanabara, programado pelo crítico Alberto Shatowsky. É pensamento dos dirigentes do “Cinema 1” não só difundir um circuito especial de casas (“Cinemas 2, 3”, etc) como formar uma distribuidora exclusiva para filmes considerados de nível artístico superior.

Se a idéia carioca “pegar”, os cine-clubes serão finalmente impulsionados. Isto porque, o grande drama cineclubino, talvez maior do que a falta de apoio de entidades que podem (e deviam) ajudar, é a questão dos filmes programados. O Museu de Arte Moderna não pode ceder todas as cópias que possui, mesmo porque tais cópias, verdadeiras relíquias, não possuem condições de correr circuitos, podendo ocasionar o

estrago total das mesmas. Ficam os cine-clubes na dependência das distribuidoras comerciais, exibindo filmes vistos recentemente nos cinemas, formando, portanto, um círculo vicioso uma vez que o público não vai se interessar por reprises recentes (às vezes, “relançamentos” e não reprises).

A fundação de uma cadeia nacional de cine-clubes ou “cinema-de-arte” deveria ser acompanhada de uma legislação que definisse o filme-de-arte como queria o prof. Wilson Aguiar quando foi diretor do Departamento de Censura. Certos filmes, considerados impróprios para os cinemas comerciais “standart”, seriam liberados apenas para este circuito especial, podendo haver uma censura de aspecto “cultural” para a coisa, como por exemplo: “filme liberado apenas para universitários”, ou “filmes liberado apenas para cursos de cinema”. É uma idéia – e uma solução muito mais satisfatória (e de respeito) para o cinema do que o corte arbitrário de cenas de filmes importantes e até mesmo a apreensão de filmes que igualmente importam num estudo histórico-social do Cinema.

7. UM AZYLLO MUITO LOUCO

“Século XIX. O Padre Simão Bacamarte é levado a Serafim, pequena cidade litorânea, pelas mãos da benfeitora d. Evarista. Inicia o tratamento daqueles que considera loucos e, portanto, ‘não pecam porque não têm juízo’. Os métodos e critérios do alienista obrigam toda a população a encerrar-se num asilo, a Casa Grande. Interesses comprometidos voltam-se contra a ação do padre, em movimentos liderados pelo boticário Crispim Santos, o fazendeiro Porfírio e o Capitão da Guarda. Um juiz de paz é solicitado para resolver o caso. Decide que os ‘loucos’ voltarão a ser livres e que os nobres irão para o asilo. Novas crises se sucedem até que o próprio Padre Simão é encarcerado na Casa Grande, como o único e verdadeiro alienado”.

Este é o resumo do argumento do oitavo filme de longa metragem de Nelson Pereira dos Santos, e o primeiro que o cineasta de *Vidas Secas* realiza a cores. Foi feito logo depois de *Fome de Amor* e é anterior a *Como Era Gostoso O Meu Francês*. Representando o Brasil no Festival Internacional de Cannes em 1970, *Azyllo Muito Louco*, que vem do conto *O Alienista* de Machado de Assis, recebeu o "Prêmio Luís Buñuel" da crítica e elogios como o que transcrevemos:

"Uma história louca, maravilhosas imagens e *mise-enscene* bastante decorativa a serviço de uma parábola muito bem elaborada... A confusão de idéias acompanha a esplêndida ordenação das imagens", Robert Chazal, em *France-Soir*.

"Fábula clara, filme encantador, frequente mente divertido, um pouco anárquico e caótico, que lhe fornece um 'charme' especial", Jean de Baroncell, em *Le Monde*. *Azyllo Muito Louco* tem, ainda, a curiosidade de ser um dos últimos filmes importantes de Leila Diniz, desaparecida tragicamente ano passado, A cenografia, caprichadíssima de Luis Carlos Ripper e a fotografia de Dib Luft conferem ao conjunto uma beleza plástica evidenciada por todos.

A crítica nacional achou o filme com uma parte "machadina", ou seja, fiel ao original, e outra "alegórica", com o cineasta lançando símbolos e reflexões num desafio muitas vezes exagerado a capacidade de "decifrar enigmas" da platéia.

O certo: *Azyllo Muito Louco* jamais chegaria a Belém não fosse o empenho dos cronistas cinematográficos em trazê-lo para a sessão "Cinema de Arte" que se realiza, agora, mensalmente, no cinema "Olímpia". O filme estará domingo, às 10 horas, em cartaz. Só em uma sessão.

8. BRINQUEDO PROÍBIDO

No auditório de Odontologia

Em 1951, René Clement adaptou com o auxílio de Bost e Aurenche uma história de François Boyer intitulada *Jeux Interdits* (Brinquedo Proibido) na qual se percebia a condenação do horror da guerra e sua repercussão nas crianças. Este filme, feito com muita simplicidade, mereceu o "Primeiro Prêmio", Leão de S. Marcos, no Festival de Veneza e colocou o cineasta no primeiro plano dos de sua terra. Numa França totalmente tomada pelo conflito armado, onde a destruição e a fuga em massa dos habitantes das aldeias eram a tônica daqueles dias, Clement fez um trabalho que pode ser considerado uma das partes mais poéticas da cinematografia mundial.

O enredo – se é que assim se pode chamar – é simples: uma menina de 7 anos, Paulette (Brigitte Fossey) perde o pai e a mãe num bombardeio. Vai parar numa fazenda onde um menino de 9 anos, Michel (George Poujouly) toma conta dela. Passando a integrar a família do pequeno camponês, pai de Michel, Paulette vai aos poucos adaptando-se à nova vida, ao tempo em que brinca de cemitério com Michel,

enterrando toda sorte de animais e colocando sobre as “sepulturas” diversos tipos de cruzes (das improvisadas por eles, às cruzes do próprio cemitério da aldeia).

Naturalmente o “brinquedo” ou “jogo” do título é um símbolo da situação que a França atravessava na época, jogado de encontro à pureza infantil. Neste sentido o filme caminha e encontra momentos belíssimos, como o de Michel ensinando Paulette a rezar a Ave Maria e, notadamente, o final, quando Paulette já não está mais na fazenda e Michel destrói o cemitério, pedindo a uma velha coruja, presente em suas brincadeiras que guarde “por cem anos” um terço que a menina havia ganho de um padre.

Para nós o filme é de uma beleza pouco encontrada no cinema. Está firme entre os nossos vinte melhores filmes de todos os tempos. A sua reexibição, mesmo em cópia sem legendas, vale como uma rara oportunidade para quem desconhece o que se pode chamar com tranqüilidade de obra-prima. *Jeux interdits* será visto hoje em uma única exibição no auditório de Odontologia (Pça. Batista Campos) precedido de um complemento também muito bom: *Hollywood: The Dream Factory*, documentário sobre a crise de Hollywood, mostrando o que foi a época áurea da indústria do cinema.

9. MOSTRA SUPER 8: SUCESSO ABSOLUTO

A família cineclubina e o público em geral estão decididamente em atividades desde o dia 2 com a “I Mostra Regional do Filme em Super 8” acompanhada do “Encontro Sobre Cinema” promoção paralela que está sendo levada a efeito. No dia da estréia da Mostra, 3 filmes foram exibidos: *Paisagem*, de Francisco Rosário Conte Filho, *Lago dos Pingos Dourados*, de Orlando Estrela Pinto e *Eu Faço, Tu Fazes*, de Francisco Queiroz Carneiro, cineasta castanhalense dos melhores. Todos os filmes apresentaram excelente criatividade, demonstrando que o paraense quando quer fazer coisa boa, faz o melhor.

O filme de Orlando Pinto por ter sido prejudicado pela montagem em cola (e não em fita celulose) será representado amanhã, domingo, juntamente com *Pois É... Agora Fiquei Sozinho*, de Francisco Queiroz Carneiro e uma tentativa experimental de Sérgio Palmquist, Afonso Klautau e José Pires, isto porque os dois filmes inscritos na Mostra por Klautau *Festival* e José Carlos Gondim *Uma mulher... Um Quarto*, não ficaram prontos.

Muita gente prestigiou a abertura da Mostra que foi feita por Pedro Veriano na qualidade de presidente do Cine Clube e por Edyr Proença, delegado regional do Instituto Nacional do Cinema (INC), que disse de alegria de poder presenciar aquele encontro de jovens que realmente tem um objetivo artístico de extrema validade.

Depois das projeções, o jornalista Lúcio Flávio Pinto iniciou o debate sobre o tema “A Realidade Amazônica e a Sua Captação Pelo Cinema”. Explorando o assunto com muita propriedade, Lúcio deu exemplo de temas que serviriam para que a nossa Amazônia fosse captada pelas câmeras dos jovens cineastas, ela que atualmente sofre contínuas transformações.

Amilcar Tupiassú, Isidoro Alves, Francisco Paulo Mendes, J J Paes Loureiro e Alfredo Paes Barreto foram alguns dos que expuseram seus pontos de vista quanto ao tema, debatendo-o com Lúcio Flávio. Ficamos imensamente gratificados pelo público que afluiu em massa ao auditório de Odontologia e esperamos ser prestigiados durante estes dias todos, por essa gente boa, lúcida, inteligente, que sente que o cinema deixou de ser brincadeira ou “simples diversão” para se transformar num centro de atividade criadora, de aprendizagem altamente intelectualizada.

Em virtude de o auditório de Odontologia apresentar-se ocupado no dia de hoje, a Mostra prosseguirá amanhã, dia 5, com os filmes já citados e debate sobre o tema: “A Produção de Filmes na Região: a) possibilidades técnicas do Super-8, 16 e 35mm, b) a obtenção de recursos financeiros: cooperativa de produtores, fundo de produção etc. c) a exibição. O expositor desta feita será João de Jesus Paes Loureiro”. Prestigiamos a Mostra. A entrada é franqueada aos interessados para que todos possam ver o trabalho de quem ama o cinema em nossa terra.

10. O GRANDE GATSBY

Estranhamos de início que uma dupla como Coppola e Jack Clayton que aparentemente fez algumas coisas boas isoladas, fizesse algo parecido com este *The Great Gatsby* (O Grande Gatsby). Baseado no romance de F. Scott Fitzgerald, o filme apresenta uma cenografia muito boa além de uma fotografia excelente. No mais tudo se perde talvez no fausto da produção, que não poupou dinheiro para conseguir localizar no tempo as figuras do autor que por sinal, no filme, estão bastante caricatas.

Dizem que o “embonecamento” de Mia Farrow como Dayse é proposital levando-se em conta as “dondouques” da época: Pessoalmente, achamos que isso

realmente fez parte do plano de Clayton & Copolla, isto porque, em determinado momento, Mia (Dayse) diz à filha pequena, algo como: “você deve aprender a ser fútil porque é assim que vivem as jovens ricas”. E Mia se desloca de um lado para o outro do filme, e age, e chora, como um “robot”. O tipo de Gatsby, por exemplo, tem um Robert Redford (que já conseguiu impor uma imagem máscula) quase “maricas”, com tiques românticos que não se ajustam à sua personalidade.

Não conhecemos o livro-base. Sabemos apenas através de leituras posteriores de autores que conheceram Fitzgerald que o filme está certo, os tipos são aqueles mesmos do livro em questão. Mas, na verdade é que a fórmula empregada por Clayton não andou bem. A forma de narrar as coisas talvez não conviesse com o estilo do livro, daí ao nosso ver, um dos “pecados”.

11. VISCONTI IMORTAL E INSUBSTITUÍVEL

Em qualquer antologia ou dicionário de cinema em que se procure o nome de Luchino Visconti, todos evidenciam a sua condição não só de diretor, mas também de cenógrafo (em teatro e cinema). Antes, doutor em letras, mais tarde assistente de Jean Renoir e Marcel Carné, Visconti notabilizou-se a partir de 1942, engajado ao movimento neorrealista, dirigindo *Ossessione* (Obsessão). Pelas suas preocupações estilísticas, levou suas obras a um realismo total, tornando-se um dos 5 maiores nomes do cinema na hora presente.

Da obra de Visconti que conhecemos, nenhuma até agora desmereceu o conceito de obra-prima: *La Terra Trema* (A Terra Treme), de 1948, *Le notti bianche* (Noites Brancas), de 1957, *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco e Seus Irmãos), de 1960, *Il gattopardo* (O Leopardo), de 1962, *Vaghe stelle dell'Orsa* (Vagas Estrelas da Ursa), de 1964, *La caduta degli dei [Götterdämmerung]* (Os Deuses Malditos), de 1968, e *Morte a Venezia* (Morte em Veneza), de 1971. Ultimamente, já se ressentindo de problemas de saúde, conseguiu trabalhar em mais 3 filmes: *Ludwig* (Ludwig: A Paixão de um Rei), *Gruppo di famiglia in un interno* (Violência e Paixão) e um outro cujo nome desconhecemos. Todos inéditos em nosso meio.

Os críticos de toda parte não se entusiasmaram com esses últimos trabalhos de Visconti. Mas não deixaram de ver o cuidado evidente nos outros exemplares de sua carreira como a beleza da Cinegrafia e o capricho da Cenografia.

Nossa admiração por Visconti começou quando vimos *Le notti bianche* em uma cópia de 16 mm. Pouco mais de um ano vimos o mutilado (pelo distribuidor) mesmo assim de grande força *Il gattopardo*. No entanto, o que mais nos marcou em toda a obra "viscontiana", foi *Rocco e i suoi fratelli*, filme que sempre citamos entre os melhores de todos os tempos, assim como *La caduta degli dei [Götterdämmerung]*, para nós um trabalho impecável na reconstituição de um fausto que se sustentava nas fracas bases da aristocracia alemã de pré-guerra.

Visconti morreu. A realeza cinematográfica perde mais um ponto no jogo com a Morte, diante da qual não podemos nada. Mas de uma coisa estamos certos – Visconti, como diz André Cayatte em *Nous Sommes Tous des Assassins* (Somos Todos Assassinos), é imortal e insubstituível por tudo o que deixou. Paz à sua alma.

12. VIOLINOS DO BAILE

Bem poucas vezes o cinema retratou com lirismo episódios da Grande Guerra sem levar o espectador aos campos de batalha. Que nos lembremos, Vittorio de Sica usou este recurso com o seu *Il giardino dei Finzi Contini* (O Jardim dos Finzi Contini) e Johannes Schaaf da nova produção alemã em *Trotta*. Outros devem ter aparecido, mas evidenciamos esses para ilustrar um tipo de narrativa dramática mostrando na realidade um fato enquanto outro se realiza na aparência.

Michael Drach, do grupo de novos realizadores franceses, em *Les violons du bal* (Os Violinos do Baile), usando o mesmo tipo de narrativa, inova a forma de apresentá-la ao espectador, dando 2 sentidos ao filme: primeiro, a necessidade de transmitir emoções através da sensação de emoções particulares; segundo, a denúncia de um fato que pode ocorrer com qualquer indivíduo, sendo veículo dessas emoções.

Estas inovações vêm através da cinegrafia que emprega a cor para determinar espaço e tempo do filme. Desta forma, como o assunto apresentado se passa em 2 épocas, em uma delas o realizador emprega a cor, ficando em sépia a outra época.

O tema é o seguinte: um personagem pretende filmar sua vida empregando como atores, membros de sua própria família. À medida que os contatos vão sendo feitos e que os personagens aparecem, uma nova história vai surgindo por de trás da principal, o que se constitui na lembrança do indivíduo, de uma dada época de sua vida, ou seja, daquela que lhe apareceu mais marcante. No caso em questão, as lembranças são relativas à perseguição aos judeus durante a 2ª Grande Guerra.

Os elementos de ligação entre o que se pode ter como “real” e “irreal” são os personagens, lugares e cor. A todo instante eles se mesclam sem que o filme se torne confuso. A narrativa, apesar desses efeitos que à primeira vista podem parecer uma tendência ao cinema hermético de uma certa ala da *nouvelle vague*, é plenamente compreensível por qualquer plateia. Para isso o cuidado do diretor se transmite através de uma sensibilidade à flor da pele, pousando na infância o seu tema e, a partir dele, caminhando pelos trilhos da poesia através de três atores admiráveis: ele próprio, seu filho e a já conhecida Marie-José Nat, aqui numa “performance” digna do prêmio que levou em Cannes.

Um filme, a nosso ver, inovador, embora se diga que tudo já foi feito em termos de cinema. Isso porque “inovação” não é o simples artifício técnico. É como aplicá-lo. E é justamente na aplicação de efeitos que provocam emoções que se destaca este belo filme ora em exibição em Belém.

13. 1976: PEQUENO BALANÇO CINEMATOGRAFICO

Último dia do ano. Balanço do que se viu em termos de cinema é que diz respeito às colunas especializadas com PANORAMA.

Com referência aos “melhores” segundo a crítica e segundo os leitores da coluna vocês poderão encontrar matéria amanhã e depois. Hoje fazemos uma panorâmica dos lançamentos, dividindo-os em filmes do circuito comercial, finalizando com o que poderemos ver em 1977 caso se vença alguns entraves da distribuição e exibição em nosso meio.

Circuito comercial

Foi pródigo em maus programas. Proliferaram os kung-fus e as pornochanchadas. Cinemas como o Nazaré, de há muito não exibem filmes com um mínimo de qualidade. E resalte-se que em ‘76 o exibidor majoritário (Luiz Severiano Ribeiro S/A) cortou de seu programa os filmes da *Cinema Internacional Corporation* (distribuidora da Metrô, Universal e Paramount), diminuindo, também, filmes de outras distribuidoras como é o caso da Art e Fama.

Os filmes mais significativos exibidos no circuito, com o pedido antecipado de perdão por alguma falha de memória, foram; *Le fantôme de la liberté* (O Fantasma da Liberdade) – um Buñuel surrealista e irreverente como o foi em *Le charme discret de*

la bourgeoisie. Nada é poupado em termos de crítica social, alcançando, inclusive, um invejável plano humorístico.

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Um Estranho no Ninho) – um raro exemplo de cinema “de crítica” e “de público”. O segundo filme do tcheco Milos Forman nos EUA. Em base, um apanhado do Sistema (especificamente nos EUA), representado por um manicômio, onde não só se discute a loucura (quem é louco? Quem é são?) Como se vê, a América de 200 anos de independência política, com toda uma série de paradoxos apresentados, sem qualquer constrangimento, num trabalho digno especialmente pela liberdade com que foi feito. Mais: o excelente desempenho de Jack Nicholson, o personagem do título.

Harry and Tonto (Harry, o Amigo de Tonto) – a velhice numa grande cidade. E o velho não se rendendo as circunstâncias. Belo filme de Paul Mazursky com a revelação de ator que Arte Carney.

Andrey Rublyov (Andrei Rublev) – o artista no mundo segundo o cineasta russo Andrei Tarkovski em um filme de rigorosa construção.

Profumo di donna (Perfume de Mulher) - a desmistificação do cego como um elemento digno de compaixão. Vittorio Gassman faz um homem que não vê, que se guia pelo aroma de quem passa, que tenta ser debochado, mas que, na verdade, é vítima de terrível solidão.

Le chat (O Gato) – um casal de velhos às turras. O amor parecia morto, embora ainda existisse entre os dois. Foi preciso a tragédia para reuní-los, embora esta reunião se faça apenas num plano anímico. Um bom filme de Pierre Granier-Deferre que valeu como uma homenagem a um grande intérprete falecido durante o ano: Jean Gabin.

O Lucky Man! (Um Homem de Sorte) – filme inglês muito bem narrado sobre as peripécias de um jovem para vencer na vida. A revelação, para nós, de Malcom McDowell, já famoso como intérprete de Kubrick em “A Laranja Mecânica”.

O Casamento – um cinema brasileiro adulto apoiado num texto de Nelson Rodrigues.

Xica da Silva – o cinema brasileiro em um esquema profissional tipo exportação.

L'histoire d'Adèle H. (A História de Adèle H.) – uma narrativa simples cobrindo uma história de amor. Bom trabalho do diretor François Truffaut e a revelação de uma atriz em Isabel Adjani.

The Terminal Man (O Homem Terminal) – nova dimensão da ficção-científica, apoiada numa cinematografia muito boa e numa cenografia que endossa as oportunidades do roteiro de conseguir algo de novo no gênero.

Circuito especial

Pródigo em lançamentos e quase todos de alta qualidade. Entre muitos:

Dodesukaden (Dodeskaden - O Caminho da Vida) – para nós o melhor filme de Akira Kurosawa. Uma visão pessimista, é certo, de pessoas que vivem à margem, especificamente numa favela por onde passa um trem imaginário de um menino excepcional. A essas pessoas é dedicado o filme, buscando-se e revelando-as, uma a uma, ao telespectador.

Uccellaci e uccellini (Gaviões e Passarinhos) – Pier Paolo Pasolini de há muitos anos, mas ainda inédito para nós, belenenses. Uma fábula sobre um gavião, um passarinho e um corvo. E dois homens que seguem uma estrada, simbolizando a própria humanidade. Eles querem que as aves se comuniquem, se amem. Mas a natureza exige que uma ataque a outra. De especial atenção os créditos do filme, com música e letra muito bem jogadas em tom irônico.

Solyaris (Solaris) – outro filme do diretor de *Andrey Rublyov*. Desta vez uma discussão filosófica partindo de um elemento de ficção-científica (um planeta que materializa pensamentos das pessoas).

Los olvidados (Os Esquecidos) – um clássico de Buñuel que só agora foi dado ver aos paraenses. Um semidocumentário amaro sobre meninos no abandono. O México dos anos 50 ainda cenário do mundo.

Die bitteren Tränen der Petra von Kant (As Lágrimas Amargas de Petra Von Kant) – o cinema novo alemão através de um de seus mais afamados intérpretes: o cineasta Fassbinder. Filme lento, passado entre quatro paredes, mas de grande força em todos os sentidos.

La muralla verde (A Muralha Verde) – a revelação, para nós, do cinema peruano. Uma linguagem que filtra diversas influências tentando a célebre linguagem regional procurada e discutida aqui mesmo, durante a III Mostra de Cinema da Amazônia.

Toute une vie (Toda Uma Vida) – o melhor filme de Claude Lelouch, fazendo uma espécie de inventário do cinema desde a sua criação, acompanhando a marcha do século XX.

Strohfeuer (Fogo de Palha) – outro filme do novo cinema alemão, estudando o problema da propalada emancipação feminina no mundo de hoje.

O Predileto – muito bom filme brasileiro em que Roberto Palmari disserta sobre o velho patriarca com base na literatura, mas com a linguagem despojada de quem sabe realmente cinema. Uma autêntica “criação” de Joffre Soares, também muito bom em *Guerra Conjugal*, outro filme brasileiro de nível elevado que o Cine Clube lançou em Belém no ano a findar.

La guerre est finie (A Guerra Acabou), *L'année dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Mariembad) e *Hiroshima mon amour* (Hiroshima, Meu Amor) – o “trio” de Alain Resnais, com apenas o primeiro totalmente inédito. Este programa, auxiliado por STAVISY que foi visto no circuito comercial, deu ao público uma visão ampla do trabalho do grande cineasta francês.

La chinoise (A Chinesa), *Made in U.S.A.*, *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (Viver a Vida), *Les carabiniers* (Tempo de Guerra) e *Alphaville: Une étrange aventure de Lemmy Caution* (Alphaville) – um verdadeiro “Festival Godard” que fez com que os paraenses, quase 20 anos depois dos cariocas, tomassem contacto com o cinema revolucionário do *enfant-terrible* da *nouvelle-vague*.

14. NA TRILHA DAS FERAS

O melhor cinema japonês está sendo visto em Belém através do Cine Clube. Depois de *Dodesukaden é a vez de Kemonomichi* (Na Trilha das Feras) de Eizo Sugawa, ainda hoje levando no Guajará e chamando a atenção dos espectadores mais exigentes.

Kemonomichi. O que se vê em *Kemonomichi* é um lado até então pouco explorado pelo cinema japonês de exportação. Com a aparência de um filme-policial, critica-se a política e a polícia, usando-se desde uma linguagem rotineira de detectives e bandidos, até metáforas como a de um velho doente, sempre acamado, mas tão poderoso que, de seu leito, controlava uma importante falange política. Por esta demonstração do cinema de Eizo Sugawa, até em tão desconhecido para nós, percebe-se que ele faz parte de um grupo de cineastas preocupados com os problemas de seu tempo, sem se deixar levar por emaranhados formais capazes de limitar o alcance de seus filmes.

Kemonomichi pode parecer para o grande público uma aventura de *gangsters* bem contada. Mas quem tiver um pouco mais de atenção e raciocínio de cinema verá que a partir do plano inicial em que um sujo na paisagem significa realmente um sujo

no local (um sujeito “moral”, é claro), até as legendas em inglês em aposentos dos “chefões”, muito se diz por trás das aparências, ratificando um cinema dialético que tem, no Japão, um outro grande intérprete na pessoa de Nagisa Oshima.

15. A CRÍTICA DE CINEMA “LÊ” O QUÊ?

Em novembro de 1972, quando me apresentei a Romulo Maiorana respondendo a uma chamada registrada “em poucas linhas” na coluna Repórter 70, que procurava alguém para assumir uma coluna de cinema em O LIBERAL, minha intenção estava bem clara. Primeiramente, por apresentar-me para a função sendo conduzida até o dono do jornal pelas mãos do meu “padrinho” Edwaldo Martins (testemunhado por alguns de seus amigos presentes na ocasião em seu gabinete) e, em seguida, quando retifiquei minha intenção de ser a titular da coluna, a uma observação dele de que a carteira de trabalho teria o registro do meu nome (e não o de Pedro Veriano que, suponho, todos pensavam que seriam o meu *ghost writer*).

Naquele momento, a dúvida sobre a “dona de casa” assumir uma responsabilidade pública de escrever matérias especializadas para um jornal que se projetava seria plenamente racional, pois o estereótipo da mulher com esse estatuto era delineado pela submissão ao mando civil do marido (o Código Civil determinou por muito tempo as condições de trabalho da mulher casada e estas normas circulavam socialmente, daí a exclusão político-eleitoral deste gênero, cf. Álvares, 2004).

Mas havia o meu reconhecimento pessoal, àquela altura, sobre o potencial que acumulara nos anos de “espectadora” privilegiada como “mulher do Pedro Veriano”, além da aprendizagem em conversas e discussões com ele, em nível privado e, também, de leituras feitas sobre cinema em geral e os filmes exibidos. A reação àquela condição legal de ter o nome inscrito numa carteira de trabalho, mas não ter a escrita tornou-se o grande incentivo para o lugar que eu assumia institucionalmente a partir daquele momento.

É preciso ter uma avaliação entre o que eu considerava meu potencial para o cargo e o que era exigido por um jornal. Se havia acúmulo de informações sobre o assunto que passou a ser de minha responsabilidade, o padrão estabelecido para exercer a função deveria seguir um modelo conhecido. Entretanto, faltava mais conteúdo para que eu atingisse, por exemplo, a escrita fácil de meu marido (que eu tomava como modelo). Comecei minha experiência com as armas que eu tinha: a de reproduzir o

enredo dos filmes e depois conferir uma cotação, dizendo se era bom ou se não era, conforme minha aprovação/desaprovação pessoal.

A regularidade da escrita aliada a novos investimentos no tempo em que me preparava para o vestibular universitário na área das Ciências Sociais, em 1973, trouxeram um novo alcance para avaliação dos registros cinematográficos. Paralelamente, vieram: as exibições no Cine Clube da APCC, as exposições públicas sobre filmes, as discussões internas entre os membros da crítica e as leituras da bibliografia específica. Havia ainda as teorias sociais e políticas que me chegavam com as aulas de graduação que se coadunavam aos enfoques de certos cineastas cujos filmes aportavam nos cinemas de Belém.

O que fazer/escrever na coluna passou a diversificar e comprometer uma perspectiva própria da responsabilidade sobre o cargo. E quantas comparações não foram feitas contrapondo a minha forma de comentar certos filmes e a do Pedro Veriano, que mantinha uma coluna regular noutro jornal. Chegaram até a cartas anônimas e telefonemas de quem se escondia para expressar o seu fel. Como toda pessoa, eu também me ressentia disso. Certa vez fui me queixar a Romulo Maiorana querendo deixar a coluna. Ele abriu uma gaveta e me disse, mostrando papéis: “Sabe o que é isso? São cartas anônimas que eu também recebo”.

Outra vez a censura militar, em 1975, me intimara a prestar esclarecimentos sobre um assunto ventilado por João Marques (então presidente do Sindicato dos Jornalistas), meu entrevistado na sessão “Corte & Montagem”, referente aos filmes políticos não exibidos no Brasil. Eu fui duas vezes ameaçada e novamente quis deixar a coluna. O secretário do jornal, Dr. Cláudio Sá Leal, não concordou, e Hélio Gueiros (um dos jornalistas do quadro) foi enfático: “Não faça isso. Se você deixar o jornal eles vão achar que conseguiram lhe amedrontar. Pelo menos fique mais algum tempo”.

Nestes anos de aprendizado jornalístico, duas situações emergem: a primeira, relativa ao cargo que ocupei em 1972, num primeiro emprego, que me deu chances de repensar a condição da mulher dona de casa e trabalhadora. Sem isso, dificilmente eu estaria com a titulação acadêmica atual. Devo a Romulo Maiorana esse impulso. A segunda refere-se à leitura que tenho sobre o meu “papel”: o que a crítica de cinema lê?

A pluralidade interpretativa dos modelos de “ler” os filmes inclui o de informação cronística. Mas um aspecto é básico para um diferencial entre aquele/a que ao evidenciar o enredo (básico para o entendimento da “leitura”) identifica o sistema

orgânico de sinais que este apresenta. Para isto, há uma literatura considerável a qual tem subsidiado a leitura dos filmes nestes anos de coluna. Além dos livros sobre história do cinema, há os que apresentam as dimensões da atividade de crítica.

Chamo atenção para os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, que transformaram a perspectiva de interpretação da cinestética, aplicando-se no que eles chamaram de “crítica materialista do filme”. O processo de desconstrução do chamado cinema narrativo foi o mote para que eles avançassem na ruptura com o cinema clássico e procurassem apontar para as outras formas de fazer cinema inserto nas diversas cinematografias.

Recentemente, Vanoye & Goliot-Lété, em “Ensaio Sobre a Análise Fílmica” (Caminas, SP. Ed. Papirus, 1994), apontaram para duas dimensões desta: a atividade (de analisar) e o resultado (dessa análise) e procuram apontar os caminhos da primeira, que para eles segue duas fases: a desconstrução (através da qual se obtém o conjunto de elementos específicos do filme) e a reconstrução (estabelecimento de elos entre esses elementos isolados, objetivando a sua compreensão associativa e de onde emergirá o todo significante). Sobre este ensaio dos dois autores franceses há um considerável aporte que evidencia a “leitura” sobre um filme e da qual tenho extraído orientações. O salto inicial que me levou ao jornal sobrevoou crises de insegurança. Mas hoje, olhando-o distanciado no tempo, vejo o alcance de uma trajetória. Sempre agradeço a Romulo Maiorana por me dar a chance de pôr à prova minhas ousadias.

16. PORNOCHANCHADA: EXPERIÊNCIA OU LUCRO?

Uma das perguntas feitas a nós por Severiano Ribeiro Jr. em sua visita à Belém nos últimos dias, foi sobre o que achávamos da Pornochanchada, ou seja, em que, ela era prejudicial ao cinema brasileiro. Nossa resposta foi de total aversão a esse tipo de cinema, ou de subcinema. Ponderando essa opinião, ele tentou vê-la de outro modo. Mostrando a atual posição histórica da “chanchada”, vista como um meio de manter o cinema nacional em funcionamento, criando condições específicas de trabalho para técnicos, roteiristas, fotógrafos, cenaristas, etc, a chanchada foi um gênero que mais público levou ao cinema. Criou, portanto, um tipo de espectador afeito a seu tipo de comédia. Era gente que, realmente, ia ao cinema nessa época, tanto que, “Colégio de Brotos” foi o filme brasileiro que apresentou maior frequência.

Depois do sucesso retumbante da “chanchada”, veio o “Cinema Novo”, retirando o público das salas, por ser “elitizado e elitizante”. Hoje, apela-se para a pornochanchada, no mesmo sentido da “chanchada” de ontem. A idéia do sr. Ribeiro, é de que esse tipo de comédia, é uma espécie de “relé” para produções mais sofisticadas como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Xica da Silva* e outras. Ajuda a formar técnicos, enfim, poderá ser visto, futuramente com a salvação do público do cinema nacional.

O nosso ponto de vista diverge do sr. Ribeiro. Se a experiência técnica dos nossos cinegrafistas, vem de maneira que o espectador seja subestimado, não cremos que seja de direito. Se um Carlos Rovai está pegando tanta experiência, por que é que ele não muda gradativamente o gênero que o iniciou, e faz outra coisa, como um filme histórico por exemplo? Ou então, por que um Nelson Pereira dos Santos nunca fez um só “pornô” e cada vez mais se firma no cenário da pesquisa de linguagem cinematográfica brasileira? Não discutimos quanto à validade ou não da pornochanchada como forma de adquirir experiência ou maturidade técnica, mas que um dos motivos de sua aceitação entre muito diretores é o lucro fácil, lá isso é verdade.

17. BARRY LYNDON

O filme é dividido em duas partes e um epílogo. A primeira conta como o cidadão Raymond Barry se apegue ao título de Barry Lyndon. A segunda passa em revista as atrapalhões de Barry Lyndon partindo de um período fausto a uma notória decadência. O epílogo, muito irônico, diz que todas as figuras da estória acabaram iguais. O óbvio de que o passado nada mais resta a ser do que passado, e a morte une todos numa só aparência.

Em linhas gerais, o argumento do filme Stanley Kubrick (feito pelo próprio) parece um desses romances de Michel Zevaco, cheio de intrigas palacianas e de amores disputados, ganhos e perdidos, tudo numa linha muito superficial onde o que importa é a ação e não a gênese desta ação e a sua consequência. Mas engana-se quem pensa que o filme é tão simples. A escolha de um livro pouco lido, mas fiel ao espírito de uma época, foi o ponto de partida para o diretor de *2001: A Space Odyssey* (2001: Uma Odisséia no Espaço), fazer, o que ele mesmo disse, uma odisséia no tempo, correndo o século XVIII, atrás do galante aventureiro e, nas situações folhetinescas, ver a côr de uma época, vendo-se por isso o próprio gosto de então pelas novelas excitantes, tendentes ao melodrama e ao que se chama hoje de “capa-e-espada”.

Barry Lyndon é, principalmente, um filme muito bonito. Sua fotografia magistral, explorando as cores com suavidade e tendendo à pintura clássica, é um ponto alto na própria história do cinema. Aliado a isso, vêm o cuidado para com a cenografia, observando-se o tanto quanto possível, as casas e os castelos da Irlanda e Inglaterra de 1780, em exteriores e interiores refeitos com o máximo cuidado em termos de levantamento histórico.

Por isso se pode tirar que Stanley Kubrick, mais uma vez, apela para o cinema com uma arte essencialmente visual, capaz de se comunicar pela sucessão de imagens, tendo o som como um elemento adjunto.

Mas não só é um prazer estético que produz o filme. Ele também é uma crítica de costumes, uma irreverente amostra de uma classe em transição, um reavaliamento da conceituação da própria aventura. Trabalhoso ao extremo, é, por isso mesmo, um filme cuja perfeita captação por parte do público exige pelo menos duas visões. Cada sequência é um grupo de planos muito elaborados em que se joga com muitas artes (pintura, música, teatro...) e se faz... cinema.

Não achamos que se trate de um trabalho monótono apesar de suas 3 horas de projeção. Parece-nos, muito pelo contrário, que é um filme “bem medido”. Nada há de supérfluo ou demasiado. Em tudo está presente o dedo do artista que sabe o que está fazendo. O respeito pelo cinema, dado por Kubrick, traduz-se na própria escolha das cópias que ele mesmo faz para exibição no mundo inteiro. É um raro intelectual que não quer que se veja a sua arte mutilada. E dá ao cinema o seu real valor: uma arte tão nobre quanto as outras.

Um filme raro que deve ser visto e aplaudido.

18. UM “PASSAGEIRO” EM BUSCA DE SUA VIDA

Um indivíduo, em busca de uma nova identidade, assume o papel que ele nem sabe quem é. Um indivíduo foge de si mesmo numa sociedade decadente. Um indivíduo, desesperado pelo seu casamento que desmorona e pela sua condição de superficialidade profissional, procura esconder-se de si e dos amigos, tomando outra identidade: *Professione: reporter* (Profissão: Repórter), o filme de Michelangelo Antonioni, tenta esmiuçar uma vida. Vida de um repórter, que poderia ser ou ter outra profissão. Um repórter que busca mudar. De vida.

No escuro, ele escolhe outra pessoa para assumir seu papel, suas responsabilidades. No escuro ele anda na vida de outro. E o que encontra, não lhe satisfaz. Não são os perigos ou riscos da vida do outro, que lhe aborrecem, mas, a mesma superficialidade que lhe acompanha. Para mudar-se, terá que mudar tudo. E ele é impotente para isso. Dessa forma, o que tem a fazer é esperar. E nessa espera, o fim de tudo é para isso. Dessa forma, o que tem a fazer é esperar. E nessa espera, o fim de tudo é iminente.

O filme na aparência é bastante simples, apresenta-se em forma linear, de maneira que o espectador possa entendê-lo em detalhes, sem se machucar com rodeios de câmeras ou outros enfeites que às vezes, nada tem a ver com o filme. Mas, ele leva à reflexão. E isso é importante que se tenha sempre presente ao assisti-lo. É um filme profundo, que analisa e reflete sobre o ser humano.

19. BRINQUEDO PROIBIDO

“Naquele verão os passarinhos cantavam como sempre... sem saber o que se passava na França”. *Jeux Interdits* (Brinquedo Proibido) leva-nos a 1941, e apresenta-nos, num primeiro plano, os alemães bombardeando a uma estrada próxima a Paris. Os carros formam fila. As pessoas correm. A cada revoada dos aviões nazistas, gritos e queda. Uma menina, em dado momento, sai atrás de um cão que tinha no colo. Os aviões ameaçam voltar. Os pais da menina correm atrás dela. Os aviões passam metralhando. As balas varrem os corpos do pai e da mãe da menina. Ela, atônita, toca no rosto da mãe morta, vê o cão nos estertores, sai pela estrada sem saber o que fazer.

O drama da criança diante da guerra foi visto em 1951, por René Clement, em forma de um impacto lírico. Muita gente, quando se estava fazendo o filme não via com bons olhos o casamento dos assuntos: criança e guerra. Mas o diretor de *La bataille du rail* (A Batalha dos Trilhos) não hesitou e prosseguiu. “O que os meninos tinham para brincar num mundo de chamas? Com a morte, certamente”.

E Paulette (Brigitte Fossey) e Michael (George Pujouly), começaram a construir um cemitério de bichos. Que poderia ser também de gente. Não faltavam mortos. Na própria casa dos Dolée, onde tinha ido parar a órfã Paulette, estava um deles: um camponês morto por carroça cujo cavalo saíra em disparada. No fim, o brinquedo termina. A guerra ainda não. Mas a Cruz Vermelha separa Paulette de Michael. E ele destrói o cemitério de brinquedo, ou o brinquedo proibido do título.

O filme, a meu ver, trata não só da infância diante da incompreensão dos adultos (a guerra, a começar). Trata, igualmente de um amor infantil. De um amor que nasce entre Michael e Paulette e que pode ser “guardado por cem anos” como ele diz à coruja, quando presenteia a ela um colar que a menina havia lhe dado.

Não há exemplo de amor tão sublime. Os próprios meninos não o entendem inteiramente. E apenas sabem explicar a saudade que a separação patrocina, lembrando a definição de saudade que um nosso caboclo deu em um belo dia: “- É a vontade de ver de novo”

Não esqueço *Jeux Interdits* a partir da música, que me lembra o programa da Matriz, em Abaetetuba, onde não faltava um só dia no repertório de tantas melodias daqui e de fora. Depois, vendo tantas vezes o filme, aqui em Belém, restou mais que a associação de idéias. As minhas crianças iniciaram a ver cinema com ele. E todos ainda somos sensíveis a sua exibição de cuidado formal e muito carinho. Como um pouco de nós, em um tempo.

20. BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES

Ontem discutia a hipótese de um filme dito infantil, vir a trazer deformações na estrutura da mente da criança (nosso futuro adulto). Exemplifiquei com os desenhos do *Tom & Jerry*. Tirei da jogada o filme de Jean Cocteau *La belle et la bête* (A Bela e a Fera), justamente pela construção dada ao filme pela sensibilidade do poeta e, logicamente, diretor.

Hoje na berlinda está mais um exemplar do filme p’ra crianças: *Snow White and the Seven Dwarfs* (Branca de Neve e os Sete Anões), produção de 1937 dos estúdios de Walt Disney, adaptação do conto do mesmo nome, escrito pelos irmãos Grimm.

Pessoalmente, não acho que o filme (ou o conto) deforme uma mentalidade, partindo da lógica de que, a fantasia faz parte do mundo da criança. Tirar dela esse mundo em que ela vive quase sempre, é que eu acho uma violência sem comentários. Se formos observar atentamente às suas brincadeiras em casa, vamos ver que mesmo nesse mundo fantasioso que ela cria para brincar aparecem traços de sua vida real. Há, portanto, uma coesão de mundos que dá uma dimensão de equilíbrio à formação dela. E os graus de evolução de seu crescimento emocional vão se fazendo normalmente. Salvo se a criança for de uma emocionalidade exagerada.

Li, um dia destes, um comentário de uma psicóloga francesa sobre o mundo de fantasia que as crianças trazem nos bolsos. Dizia ela que os pedaços de madeira, barbantes, fichas, pedaços de vidro, enfim aquilo que para o adulto pode parecer sujeira pronta p'ra ser jogada fora, deve ser respeitado, pois cada objeto desses significa algo para a criança. Acho, de igual modo, que com as bugingangas dos bolsos, a história que já foi contada muitas vezes (criança gosta muito de história e a de Branca de Neve é uma das primeiras a ser contadas pelos pais, avós ou tias), tem seu significado. E o adulto não tem direito de dispor que tipo de fantasia a criança deve ter.

A escolha é sempre ela quem faz, quer queira ou não. E, depois, a própria evolução do mundo à sua volta, se encarregará de dar continuidade ou não aos vestígios do irreal. O bem e o mal (representados por Branca de Neve e a Madrasta) transformados em valores, podem ficar no meio do caminho, se ela (criança) achar melhor. Aí, no caso, vai entrar outro fator que ninguém lembra muitas vezes de citar, e eu considero o básico na formação ou deformação do indivíduo; a família. Mas isto já é outro papo. E o filme? Vamos vê-lo ou revê-lo. É uma questão de (bom) gosto.

21. SONHOS DO PASSADO

Alguém já disse que o mais triste, atualmente, neste mundo de asfalto, de trânsito, de afazeres constantes, de carestia, de luta, de cansaço muito fácil, é homem solitário. Quando o homem percebe que está só, que a mulher não é a mais a mesma, que os filhos já se mantêm sem lembranças do cordão umbilical, que os companheiros ou morreram ou não são mais companheiros, a aflição é terrível. É preciso que o homem seja muito forte para resistir e continuar a viver. É preciso que ele tenha a têmpera de um animal selvagem. De um tigre.

Por isso, Harry Stoner (Jack Lemmon) é um tigre. Em uma de suas andanças pelas ruas de Los Angeles, ele depara com um sujeito que está pedindo óbolos para a salvação do tigre, um animal em extinção. Stoner para, olha para o homem, para a foto de um tigre presa à parede, e não se contém: dá o seu trocado.

O mesmo Stoner foi *marine*, viu homens amigos morrerem na guerra, viu muito tarde que o tempo passa depressa, e, depois de sentir que a sua vida de negociante está no fim, chega-se ao mar e “curte” uma profunda nostalgia de um tempo qualquer ao qual os espectadores não têm acesso.

Save the Tiger (Sonhos do Passado) é um filme tão sério, tão bem-feito, tão honesto, que sabe limitar as suas possibilidades. Ninguém avança um sinal proposto pelo roteirista Steve Chagam. Como em *Citizen Kane* (Cidadão Kane), ninguém ultrapassa certas barreiras da vida humana. Há um profundo respeito para com o Homem, seguindo de perto a vida deste homem. Um belo filme que deu a Jack Lemmon o merecido Oscar de melhor ator do ano.

22. ANTES QUE O DIVÓRCIO CHEGUE

Acho que todos os pais querem o melhor para os seus filhos. Assim sendo, Paolo (Nino Manfredi) e Maria Antonazzi (Mariangela Melato), professores de uma escola primária nos arredores de Roma, esperavam que o primeiro rebento a quem chamariam de Andrea pois tinham certeza de ser menina, deveria ser recebido por um mundo que lhe desse as melhores condições para abençoar os papás pelo dom da vida.

Mas Paolo era estéril. Pelo menos, assim pensava. E só depois de um longo tratamento, assim como um tratamento da esposa, que tinha problemas com o útero, é que viu o grande sonho concretizado: a fecundação, a espera em termos mais concretos de uma Andrea desejada de há muito.

E agora a pergunta: como evitar que Andrea fosse mais uma vítima da poluição ambiente? Perto da escola havia uma fábrica cujos gases malcheirosos eram constantemente reclamados pelos professores e pais de alunos. Mas não adiantavam as reclamações, pois Paolo e Maria Antonazzi sabiam que no mundo de hoje é muito difícil evitar a atmosfera poluída.

A luta por Andrea, até o seu nascimento, é uma tragicomédia bem ao gosto dos italianos, feita com a habilidade do então ainda habilidoso Vittorio De Sica, sem repetir qualquer relação efetiva de um *Ladri di biciclette* (Ladrão de Bicicletas), *Miracolo a Milano* (Milagre em Milão), *Umberto D.*, *Il giardino dei Finzi Contini* ou outro qualquer de seus filmes famosos.

Por ser mais uma comédia, pelo menos superficialmente, o filme não obteve da crítica e do público, por ocasião de seu lançamento comercial, a recepção que merecia. Hoje, pelo menos no Brasil, as cópias restantes contam seus dias. A 6 de julho serão retiradas de circulação. E ainda em bom estado. Pois é esta chance de ver um filme diferente e bom de um diretor que deixou nome na História do Cinema o programa que encerra a mostra "Última Chance" organizada pelo Cine Clube local no Cine Guajará.

Um filme a ser visto. E certamente muito divertido por quem vai ao cinema apenas com o objetivo de passar momentos agradáveis, sem essa de "matar cabeça" com metáforas ou coisas que as valham.

23. SIDDARTHA

Baseado no livro de Herman Hesse que foi vencedor do prêmio Nobel de Literatura em 1946, *Siddartha* foi adaptado para o cinema pelo diretor e roteirista inglês, Conrad Rooks e que apesar de desconhecido entre nós, já teve um de seus filmes premiados no Festival de Veneza em 1966. Trata-se de *Chappaqua*.

Siddartha foi produzido em 1973 e totalmente filmado na Índia. Conta o drama existencial de um jovem brâmane que se lança no mundo a procura de uma vida diferente tendo como lema a virtude da sabedoria. O jovem passa então a experimentar todos os modos de vida que chegam até ele, através de amigos, desconhecidos, adeptos de novas seitas, cortezãs, guias espirituais, enfim, uma variedade de personagens que passam a fazer parte da procura infundável de Siddartha. No final de seus dias, o que restou do jovem ávido de conhecimentos, descobre que o segredo da vida não é uma coisa que possa passar de pessoas para pessoa, mas que a verdadeira sabedoria só se descobre partindo do interior de cada ser. *Siddartha* tem fotografia de Sven Nykvist, o fotógrafo preferido de Ingmar Bergman e apresenta uma cenografia muito bem composta.

No, entretanto, o filme peca no roteiro com falhas flagrantes, fazendo com que o trabalho de Rooks não saia da superfície. A profundidade do conteúdo não é conseguida em nenhum momento e a angústia do jovem brâmane não chega a atingir o espectador. Quando muito, o impacto da música do indiano Hemanta Kumar dá um toque meio místico a certos momentos mais dramáticos. Todo o elenco pertence ao cinema indiano, desconhecidos, portanto, para nós. Sua exibição entre nós é quase inédita, pois o filme só foi visto uma única vez em uma sessão de beneficência, há aproximadamente uns três anos. O filme vai ser exibido a partir de quarta-feira no Cine Olímpia.

24. CHUVAS DE VERÃO

Quando seu Afonso, funcionário público, 70 anos, vivo, morando no subúrbio carioca, resolve se aposentar pela compulsória de idade e pelos 30 anos de serviços prestados ao Poder Público, muita coisa parece mudar em sua vida. Ou melhor dizendo, os acontecimentos rotineiros passam ser melhor percebidos por ele, que tinha outra visão do seu bairro, dos seus vizinhos, dos seus familiares, até aquele momento.

São quatorze personagens, com suas histórias, que durante cinco dias passam a fazer do mundo de seu Afonso, compartilhando com ele as tensões e conflitos em que se envolvem. Tensões e conflitos indispensáveis no relacionamento do ser humano, mas que, muitas vezes rotineiras, pulverizam-se sem marcar, fazendo com que a vida passe sem que dela nos apercebamos

O roteiro (impecável) de Cacá Diegues, dá uma dimensão muito grande ao filme, porque não prende a história de seu Afonso a uma só direção. Ela se ramifica à medida que o personagem vai sendo conhecido, que a participação de seus amigos e parentes vai sendo feita diante do espectador, que a sua (de seu Afonso) condição (também) de espectador da (sua) própria vida vai se fazendo, a medida em que ele descobre que "o ócio" pode ser uma maneira de lhe fazer viver ou de lhe trazer à vida em todos os sentidos.

E é nessa dimensão muito grande e humana que vemos um palhaço rir de todos porque ri por último, mostrando a outra face, verdadeira. A irrealdade de sua vida faz dele um velhinho bondoso, cheio de filosofia. O real, entretanto, não consegue viver sem máscaras. E o seu último ato é um real e não uma sessão de risos.

A família burguesa de seu Abelardo amiga de seu Afonso, apresenta todos os tiques de preconceitos que se tem notícia, daí porque seu filho jamais poderá casar com uma atriz, sua mulher jamais poderá trabalhar fora de casa, mesmo que seja para expandir seus conhecimentos artísticos, e acima de tudo, seu Abelardo jamais procurará sua mulher para os folguedos amorosos. Ele já se considera velho para praticar o amor. O relacionamento da filha e do genro de seu Afonso, "subidos na vida" e que não pretendem mais envolver-se com os vizinhos suburbanos.

A velhice precoce de D. Isaura, que sempre fez o que os outros queriam, sem se importar com a vida que estava do seu lado. O comportamento, enfim, das pessoas, como Juracy, Sanhaço, Cardoso, dimensionando ainda mais o microcosmos de seu Afonso fazem-no se aperceber de que ele ainda vive, de que ele ainda é gente, de que

deve recomeçar amar, a vida vai continuar num outro ritmo, mas é a vida, mesmo para os filhos de Sanhaço que caminham no ritmo do próprio pai.

Pessoalmente fiquei “abafada” com *Chuvas de Verão*. Não só por isso que acabei de dizer a vocês, sobre o mundo de seu Afonso, que pode ser também o nosso pequeno mundo, aquele que estamos acostumados a ver passar todos os dias. Há Dodoras, há Isauras, há Abelardos, há Helôs por todos os cantos por onde passamos, isso é certo. Mas, o que eu vi, além disso, foi um outro dimensionamento do relacionamento da pessoa humana.

Cacá Diegues diz que o seu filme “é um filme sobre a infelicidade que é, a pessoa não viver sua vida real”. Está certo o que ele diz, mas nesse real, existem os relacionamentos dos quais não podemos fugir. E então, como fica o nosso "real"? E é nesse direcionamento que ligo todos os conceitos de vida que pessoalmente eu discuto comigo mesma.

Chuvas de Verão abre-se as discussões que se queira fazer nesse sentido, e torna-se grande porque não responde às perguntas.

As respostas, cada qual dá a sua. Ou cada qual tem a sua para dar. Ou cada qual tem a sua resposta ideal que dá no momento o mais oportuno. O filme é grande. Dá discussão para um jornal inteiro. Mas, vou deixar o leitor a opção para que ele mesmo veja o que quiser ver. A obra-prima é um negócio aberto para todas as interpretações que se fizerem. E *Chuvas de Verão* é obra-prima. Ninguém perca o filme que está passando no Cinema II.

25. TRAMA MACABRA

Aos 70 anos, Hitchcock fechou-se nos estúdios que mantém na "Universal" e fez *Family Plot* (Trama Macabra). Contam que este enclausuramento foi motivo de um protesto do jovem Steven Spielberg, que na época acabava o seu *Jaws* (Tubarão): "Para que tanto mistério? Não é um simples filme?"

O americano do Norte gosta de dizer, formando o trocadilho: *hitch-touch* (toque de Hitch). E ele começa assim: muito segredo sobre o que se faz. Ninguém perturba o “mestre”, que não filma em exteriores, que utiliza displicentemente o *background* (tomadas atrás da tela), que só se importa com o que vai "contar" ao público, fazendo deste público um escravo de suas manhas.

Family Plot é tão jovem quanto outros filmes do cineasta. A partir da procura de um homem, herdeiro que uma família rica, feita através de uma sessão espírita, passa-se a um conjunto de complicações que levam ao velho esquema “gato-atrás-do-rato”, encerrando como se um deles, ou o gato, ou o rato, caísse numa armadilha.

É evidente que Hitchcock não seria um gênio se fosse apenas um esteta. Acontece que nesta simplicidade de "contador de estória" está a sanha de um terrível crítico social, de um observador astuto, de um homem que sabe dos costumes dos que lhe rodeiam e como chegar à glosa desses costumes, evidenciando, com isso, o "eu" de cada cidadão moderno.

A trama, realmente macabra, tem como "sêlo" a aparição do maior “extra” do cinema (o próprio diretor) em um cemitério. Último filme? Um adeus? Mais outra gozação: hoje, na *Universal City*, um "set" está outra vez fechado e um homem gordo está lá dentro, acionando os técnicos para a rotação de mais uma sequência de “suspense”. Hitchcock é vivo. E muito vivo.

26. UMA LIÇÃO DE AMOR

Não conheço *Amor, Verbo Intransitivo*, o livro de Mário de Andrade que deu margem a *Uma Lição de Amor*, de Eduardo Escorel. Mas pelo que vi no filme por sinal a minha estréia cinematográfica em Santarém, ano passado, ganhei a mais que suficiente curiosidade de ir ao original do grande escritor, embora sinta que o cineasta Eduardo Escorel não tenha esgotado o assunto. Em linhas gerais, uma família abastada do fim do século passado que resolve a seu ver o problema da iniciação sexual de um seu filho apelando para uma jovem professora estrangeira, contratada com a capa de dar lições de alemão ao garoto.

Sem usar qualquer metáfora ou rebuscar a linguagem, Escorel deixa logo a imagem de que um caráter preconceituoso levou a família à solução do colóquio do jovem com a professora, pois "o menino poderia pegar doenças com outras mulheres".

A frieza da “lição” tem lugar em um filme formalmente frio. É como se o diretor transportasse para a tela a intenção da família, deixando ao público a porção de crítica. E isto acontece. O amor é tomado como uma “armadilha” e o fim é o fim, como se um plano bem elaborado simplesmente tivesse dado certo.

Com excelente desempenho de Lillian Lemmerts, *Uma Lição de Amor* é o cinema brasileiro maduro, sério, honesto, que todos nós desejamos ver. Um

lançamento, portanto, digno de menção, embora a rigor não se trate de um lançamento já que o filme passou uma vez na Mostra efetuada pelo Cine Clube, ano passado e por 3 dias no Cine Ópera. Programa do Cinema I de hoje a sábado.

27. O AMULETO DE OGUM

Nelson Pereira dos Santos de há muito pesquisa uma linguagem de cinema especificamente brasileira. Talvez seja uma utopia, e o assunto chegou a ser discutido aqui, numa das proveitosas reuniões da III Mostra de Cinema da Amazônia. Mas os argumentos de Nelson são muito interessantes desde que procuram encontrar o povo, perfazendo uma comunicação direta com a nossa gente, levando a quem não vai a cinema - e por isso não está acostumado à linguagem tradicional do cinema - um recado em termos essencialmente cinematográficos.

O Amuleto de Ogum pertence a este princípio de pesquisa que se iniciou a partir da continuidade néo-realista de *Rio 40 Graus*, ganhando uma dimensão muito mais brasileira em *Rio Zona Norte*, onde o próprio desleixo rítmico, criticado na época, é visto atualmente, como uma proposta nacional de contar uma estória tipicamente brasileira. Em *O Amuleto* é possível que as proposições levantadas em termos de alienação das massas, de misticismo, de marginalismo, de oportunismo político, não alcancem o nível que poderia alcançar. Mas é inegável que o diretor continua no seu princípio básico de pesquisador.

É um filme “do povão”, nada sofisticado, quase sempre grosso e grosseiro, qualificado num aparente “mal-feito” que, na verdade, é um modo particular - ou nacional de ver as coisas. Ao que ouvi dizer, Nelson prossegue o seu trabalho, em *Tenda dos Milagres* (Já programado pelo Cinema II). E só deu folga a ele em *Fome de Amor* e o aqui inédito *Quem é Beta?*.

Exemplo de filme popular, *O Amuleto de Ogum* chegou a Belém quase no apagar das luzes. Mas chegou e valeu.

28. TODA UMA VIDA

A ideia de fazer um inventário do cinema apoiado numa história de amor deu a Claude Lellouch, quando nada, um resultado auspicioso: fez um filme de montagem moderna que o grande público não só entende como delira. *Toute une vie* (Toda Uma

Vida) começa com o cinema engatinhando. Vê-se um cinegrafista ambulante numa praça de Paris de 1900. As cenas são em branco e preto e mudas. De repente já se está ouvindo o som dos canhões da Primeira Guerra, e acompanhando os personagens que nascem para, ao crescerem, criarem um romance que se passará ao lado de um outro, pegado já na década de 60, e que se cruzará com o primeiro nos últimos momentos do filme.

Contanto o argumento não dá para se ter uma idéia do que é este Lellouch tão polêmico (dizem que ele foi um alvoroço dos diabos no Festival de Cannes de '74). A sucessão de imagens torna muito curioso o andamento de uma trama aparentemente banal. Mas a verdade é que tudo tem a ver com o próprio cinema. E por isso mesmo o filme seduz quem ama o cinema. O que aconteceu conosco e acontece com todos os que não fazem o que denunciou Cacá Diegues: usam o cinema para outros fins. De mais, a presença de Marthe Keller, hoje uma das atrizes mais populares do mundo.

29. A LARANJA MECÂNICA

Diz, Bernard Chantebout em seu livro *Do Estado - Uma Tentativa de Desmitificação*, que na origem do fenômeno social que é o poder, há um dado biológico. E cita as várias pesquisas médicas realizadas em França por uma equipe comandada pelo Prof. Laborit em cima de um órgão que chamamos “hipotálamo”, localizado na base do cérebro e que, segundo o Professor, é aí a sede do instinto de dominação do indivíduo. Diz ele que, tanto o indivíduo como o animal quando atingidos nesse órgão, “perde todo o desejo de impor sua vontade àqueles que o circundam. Porém, ao mesmo tempo, isso toca profundamente sua personalidade; ele aceita, então obedecer a tudo que lhe comandam. Ele abdica; e sua abdição com relação aos outros é uma renúncia a ser ele mesmo”.

Em outro momento diz Chantebout: “Assim, o ser só se coloca como indivíduo na medida em que ele se opõe aos outros e procura impor-se a eles. A sede da liberdade e o gosto pelo poder são as duas faces de uma mesma realidade biológica”.

Na confissão autobiográfica de Alex, o personagem principal de Stanley Kubrick em *A Clockwork Orange* (Laranja Mecânica), nós vamos ver que ele, por diversas vezes, faz alusão em sentido de reprovação, de sua primeira fase de vida, quando fazia uso de sua vontade e da tendência para a violência. Não é uma crítica, que vemos Alex fazer daquele tempo, mas reprovação de seus atos, indistintamente, até mesmo de sua

predileção pela música de Ludwig van Beethoven. O fato, não está relacionado ao que disse Laborit, visto que, Alex não sofreu nenhum ataque ao hipotálamo. Está ligado ao que disse Bernard Chantebout com relação “a sede de liberdade e ao gosto pelo poder”, que têm os seres quando indivíduos.

Num espaço e num tempo determinados, Kubrick vê o Homem perder “as duas faces da sua realidade biológica” como imposição do Estado. Este Estado, que mostrou a sua força quando apresentou as pesquisas que estava elaborando no campo dos condicionamentos que Pavlov o fisiólogo russo havia descoberto com uma outra finalidade, quando observou que o cão salivava à simples percepção de um determinado som, quando este som era reforçado no momento da alimentação do animal.

E temos aí, o “processo Ludovico” surgido de uma pesquisa que teve finalidades outra, mas que foi usado para outro fim. O Poder do Estado opondo-se ao Poder do Indivíduo, desrespeitando-o, tornando-o imbecil para poder “jogar” com ele novamente quando lhe aprouver, é o que denuncia Kubrick em *A Clockwork Orange*. E muito embora distinga o tempo em que se passa a ação do filme, sabe-se que ele pode ser enquadrado no nosso tempo, quando os indivíduos por vários outros condicionamentos, como pela fome, pelo desespero, por problemas sociais diversos, perdem o respeito por si, deixando que outro “som” faça surgir um novo comportamento.

Se o sadismo das violências cometidas por Alex pode ser tratado desse jeito, então outras violências que o Estado considere como tal cometidas pelos indivíduos contra ele, podem ser tratadas também de igual forma. E aí então é que penso no horror das generalizações. Nas terríveis violências que se cometem em nome da Paz da Nação, da Paz dos Indivíduos, um frontal paradoxo.

Kubrick foi feliz na realização deste seu *A Clockwork Orange*, quando, no momento em que se detecta certo tipo de “dominação” entre as Nações, pode-se fazer uma análise de sua “beneficência” ou sua “sabedoria”. Conscientizando o indivíduo para o seu momento, o seu tempo, sua situação, Kubrick está fazendo um trabalho, este sim de Serviço Público.

30. IDENTIDADE FELLINIANA

Depois de *8½*, filme em que Fellini põe p'ra fora todos os seus fantasmas, todas as suas ansiedades e temores, resolve pagar uma dívida com Giulietta Masina e realiza o seu nono e meio filme: *Giulietta degli spiriti*. “Um filme sobre Giulietta e para Giulietta” disse Fellini quando o filme ficou pronto.

Na verdade, o que Fellini fez, foi confessar todos os pecados de infidelidade que cometeu contra Giulietta, dentro de uma linguagem narrativa, bastante característica de toda a obra felliniana, ou seja, dentro de um rigor autobiográfico que o faz dizer: “sou sempre autobiográfico, mesmo se resolvo contar a vida de um peixe”. E é por isso que se observa em *Giulietta degli spiriti* emergirem do fundo das reflexões de Giulietta no filme os personagens fellinianos: os padres, as mulheres gordas, os teatrinhos “vaudeville”.

Muitos críticos da obra do Mestre não vêm com bons olhos este filme de Fellini dizendo-o menor do que os outros, entretanto, nenhuma obra foi ou é tão perfeitamente delineada como a dele. Se em *I vitelloni* (Os Boas Vidas) consegue-se ver uma abertura para os outros seus filmes, nos filmes seguintes continua-se uma narrativa começada, com um personagem que parece tatear os caminhos que pisa. A obra de Fellini talvez seja a que apresente mais elementos de identidade entre ela e a vida do autor. Além de serem poucos os autores no cinema, talvez só Fellini consiga dizer, desde o seu 1º filme o que se passa consigo. Isto se encontra em *Giulietta...* Não só um filme para Giulietta Masina, mas, principalmente um filme de Fellini.

31. UM DIA MUITO ESPECIAL

Itália fascista 6 de maio de 1938. Enquanto a multidão italiano-fascista vai às ruas para ver, nem que seja de longe, o grande líder do movimento, Adolf Hitler, numa visão microcóssmica, Ettore Scola traz para dentro de casa a sua câmera e estuda duas figuras de exceção do movimento: a mulher ignorante que não conhece o seu papel na sociedade em que vive, embora adepta do partido, e o comentarista de rádio acusado de identificação política e homossexualismo.

Na abordagem através de uma narrativa despojada, da solidão dos dois personagens em um mundo que atravessa as paredes das casas e serve como contraponte naquele dia muito especial para Antonietta e Gabriel, a voz do narrador de

rádio contando detalhes da parada nacional-militar é uma espécie de intruso absurdo do relacionamento entre os dois. Embora, na verdade isso não os faça tímidos, visto que conseguem um estado de transparência entre eles, que dá para refletirem, através das mais simples palavras que articulam, da castração que o regime político vigente quer fazer com eles.

A linha mental de Antonieta, violentada pelos anos em que vive com um imbecil que só sabe fazer filhos “para ganhar um trunfo do Partido”, vai aos poucos abrindo-se para outro mundo, consciente, diferente daquele que conhece, daquela que aceita a posição da mulher como um mero instrumento servil dos homens, daquele que vê a limitação da mulher para fazer a História (“só os homens deixam os seus nomes nos livros”), daquele empobrecido mundo ignorante em que viveu até o momento. No final, quando ela descobre que pode ser feliz sem as intimidações que tolhem todos os seus atos, começa a nascer uma outra mulher, que apesar da luta diária com os serviços domésticos, consegue tempo para ler um livro.

E Gabriel? Atolado na atitude hostil do mundo que o repele, mostra para si próprio, que tendência homossexual que o faz exceção não é repelente como querem seus governos, assumindo a posição de macho diante de uma situação, também de exceção.

Diante dos dois problemas levantados, Scola aprofunda o estudo sobre a solidão. Você pode estar com muita gente perto, mas isso não basta pra acabar com a solidão. E diz Scola, essa, talvez seja maior do que se você estiver sozinho. Um filme com linguagem simples, elementos cinematográficos utilizados de maneira criativa (som, cor, economia de palavras), foi o que fez Ettore Scola. Mas, gente, que obra prima.

32. CORAÇÕES E MENTES

Apesar de muita gente duvidar da honestidade do enfoque crítico de Peter Davis sobre as atrocidades da Guerra do Vietnã, o documentário está aí para desfazer essas dúvidas. É tudo uma questão de ponto de vista ideológico, creio eu. O tratamento formal dado por Davis, ao seu documentário vem pôr abaixo todo e qualquer ponto de vista negativo a sua honestidade em querer denunciar fatos desconhecidos do grande público, e não apenas fazer blague da propalada liberdade de expressão dos norte-americanos.

É o caso, por exemplo, dos cortes que se vê em *Hearts and Minds* (Corações e Mentes), quando, durante uma determinada batalha entre viets e americanos, as cenas de batalha dão lugar à entrevista de Westmoreland e este político passa a falar sobre um outro significado da morte dado pelos orientais, diferentemente dos ocidentais. É como se ele quisesse justificar as atrocidades que estavam acontecendo no Vietnã, em nome de nada, já que os americanos entraram na guerra gratuitamente.

Outra cena impressionante é quando um avião joga uma bomba de napal sobre uma cidadezinha e os habitantes, (vê-se muito bem crianças, principalmente) correndo desesperados pela dor, perdendo pelo caminho pedaços de suas carnes. E mesmo assim correm, para morrer mais adiante. Nesse momento, Peter Davis corta a cena e aparece o oficial encarregado de jogar a bomba. Depois de assistir aquelas cenas terríveis, ele contesta o que fez, apresentando um estado em que fez, apresentando um estado emocional desequilibrado, vendo diante de si, os seus filhos plenos de vida, brincarem, indiferentes aos que acontece aos outros seres humanos, num outro espaço, sendo ele o responsável.

O filme é todo trabalhado, com o objetivo de mostrar a face real dos “fazedores da guerra”, políticos aparentemente bem-intencionados, que se propõem a continuar naquele estado de coisas com objetivos puramente econômicos, comprometidos inteiramente com o poder econômico local.

Tenho informações de que o filme ficou algum tempo sem ter sido exibido nos Estados Unidos. A finalidade do boicote é óbvia: os políticos responsáveis pelas calamidades no Vietnã estavam demais em evidência. Precisavam sair do Poder para que as críticas fossem feitas. E foi o que se verificou. E os que ficaram no Poder criticando os malfeitos alheios, devem ter tido uma ponta de responsabilidade na premiação do documentário, em 1974, durante a entrega do Oscar. A verdade foi dita por Peter Davis. Mas ela só apareceu quando era importante para o Poder Político americano. Essa talvez seja a verdade que confundiu alguns que querem criticar a denúncia de cineasta.

A Felicidade Não se compra

Por muito tempo escutei a célebre frase de Frank Capra “quem tem amigos não conhece o fracasso”, sem ter assistido o filme dele. E morria de vontade de conhecê-lo. Quando, em 62, o Cine Ópera programou o filme para exibição fomos (eu e o Pedro) os primeiros a chegar ao cinema. A 1ª sessão, entretanto, sofreu um atraso

devido a cópia não ter ainda chegado do aeroporto. Esperamos um tempão na porta do cinema e lembro de uma pessoa que nos acompanhava na espera: a comadre Léa de Britto Pontes. Até que a sessão começou, já na sua segunda hora, para um público reduzido, mas persistente que ficara esperando a chegada do filme.

Confesso que fiquei empolgada com o que ví, já que conhecia há muito os detalhes do filme, só do Pedro contar vezes. Já se vão 16 anos desse tempo e o filme, há ví umas 29 vezes, a partir daí. Exame crítico do filme? Dentro de uma construção formal parabólica, Capra discute dois conceitos que me parecem capitais para coexistirem com o ser humano: a validade da Vida a crença na Amizade.

Nos inúmeros fracassos que um indivíduo possa ter tido em sua vida, nas horas mais amargas em que o desespero se apossa totalmente do Homem, não deixando um mínimo de esperança em que ele possa segurar s seu “barco”, mesmo assim, a vida dele é importante e vale a pena ser vida. Por quê? Porque existe um elo, segurando a vida do indivíduo às dos outros. Seus familiares, seus amigos, seus próprios inimigos. Esse elo é tão forte que, ao quebrar-se, desequilibra a própria estrutura sócio-política a que o indivíduo está afeito. Nunca pensamos nisso quando estamos preste a sucumbir ao desespero de uma dor passageira. Porque a vida, é cheia de momentos bons e maus, de estados de graça, de êxtases.

Mas nunca pensamos que esses momentos podem passar, não são eternos, há desequilíbrios, há crises, para uma re/tomada de consciência e uma nova caminhada. Achamos sempre que a hora de crise deve passar, mas não no sentido de passagem re/valorizada para um novo momento de vida. Não. O que sempre pensamos é que a crise é um desgaste psicológico, que não leva a nada. Quanta ignorância a nossa! Pierre Furter, diz o contrário. Diz que a crise vai servir justamente para o momento mais importante da vida do Homem, que é o estado de consciência do que passou e um estado de criação para o que falta ainda caminhar. E essa concepção que Furter adota em seu conceito sobre a crise (ler *Educação e Vida*), é que Frank Capra disseca em imagens em seu filme, ligando a situação crítica porque passa George Bailey a uma outra situação, cujo conceito discute em seguida sem solução de continuidade: a Amizade.

Na valorização de sua vida é que George descobre os amigos ligados ao seu problema. A crença nessa amizade é fruto da crise por que passou George Bailey. É isso o que Capra quer dizer, e diz com grande força: valeram a George todos os momentos de desespero, porque a valorização da amizade de seus familiares (quantos

parentes se detestam, não?), de seus amigos, de pessoas que ele ajudara, pessoas que apenas ele conhecia muito pouco, se fez sentir num impacto.

A vida da gente é feita de momentos. E esses momentos devem ser assumidos com consciência, sob pena de passarmos pela vida sem termos vivido.

Estas concepções aliam-se a um conceito que tirei certa vez de uma frase que ouvi num filme, por sinal brasileiro: *Todas As Mulheres do Mundo*, Fauzi Arap diz a sua frase para Leila Diniz: “Em cada Momento, dê a seu próximo o melhor e maior de seu amor e ternura, porque ninguém, jamais passará duas vezes pelo mesmo caminho”.

Em *The Gentleman Tramp* (Carlitos - O Genial Vagabundo), um belo documentário sobre o artista que foi Charles Chaplin, vê-se o velho criador de Carlitos em seus derradeiros anos, falando da negação da felicidade e segundo Schopenhauer. Diz ele: “Eu encontrei a felicidade... embora tenha passado o diabo por isso”.

Frank Capra, um italiano na América, também passou o diabo. Hoje, com 81 anos, ele fez uma viagem à sua terra natal e disse ao povo que foi vê-lo como um “bicho raro”: “A felicidade está perto de vocês porque vocês conseguiram continuar a ser simples”.

Capra é o homem que fez o filme *A Felicidade Não se Compra*. Certo que o nome original não é este. Chama-se *It's a Wonderful Live* (É Uma Vida Maravilhosa). Mas a felicidade é a maravilha. A maravilha das maravilhas. E talvez por isso, por ser tão difícil, tão mágica, que Assis Valente, o nosso compositor, tomou formicida numa praça do Rio depois de cantar que “felicidade é um brinquedo que não tem”.

Felicidade, para mim, é um estado de espírito. Um momento. Um desses pródigos instantes em que a plena satisfação de viver grita mais forte que a razão de estar vivo. A pascalina e cristalina sentença de que o coração tem razões que a própria Razão desconhece. Isso aí. E o filme, focalizando o Homem em tese, o Homem que luta, que se estola pelo outro, que é um David em meio a tantos Golias, atesta justamente este conceito de temporaneidade do que seja “ser feliz”. É o momento, no caso do filme,

33. TERROR NAS SOMBRAS

Sean S. Cunningham é um veterano cineasta norte-americano, responsável pela série de filmes de terror intitulada *Friday the 13th* (Sexta-Feira 13), que tem tido uma considerável bilheteria nos cinemas comerciais por onde já foi exibida. *The New Kids*

(Juventude Perdida) segue a linha anterior de Cunningham, fazendo realçar seqüências de suspense e inscrevendo-se entre os mais violentos dessa linha. A preocupação maior é com o terror barato, que é a tendência sempre presente nos esquemas medíocres de linguagem mantidos na maioria dos filmes do gênero.

O argumento do filme trata da odisséia de dois irmãos (Shannon Presby e Lori Loughlin), que de uma hora para outra vêm morrer seus pais em um acidente automobilístico, tendo que recorrer à ajuda de um tio com quem passam a morar. A nova vida em nova cidade e com novo grupo social e escolar, trás um ambiente hostil aos dois jovens, sobressaindo um grupo que passa a usar de violência para obrigar os dois jovens a manterem um comportamento adequado aos seus caprichos. Chegam a ser tão violentos que quase destroem totalmente o parque de diversões onde moram os dois jovens. Mas no fim, as forças do bem conseguem superar o mal, voltando os dois jovens à paz tão procurada.

Às vezes o argumento de um filme embora esquemático, tem boas possibilidades de render cinematograficamente, conforme o tratamento que lhe for dado. Outras vezes, é a abordagem cinematográfica que se torna esquemática, deformando bons argumentos. No caso de *The New Kids*, toma-se um argumento esquemático e esquematizam-se ainda mais os tipos dentro de um tratamento interessado em que o filme renda muito mais no nível vulgar do gosto do público, sem respeito por esse público, cada vez mais encharcado na mediocridade daquilo que o cinema lança como fórmulas comerciais, buscando a aproximação com a platéia nem sempre exigente em seus programas.

A acentuação de cenas de violência é o maior pecado do filme de Cunningham. Não há justificativa para tal, o que fere ainda mais a forma de tratamento que lhe é dado. Portanto, não se está falando aqui aleatoriamente sobre os deméritos do filme, mas mostrando (ou procurando fazê-lo) que nem sempre aquilo que a gente gosta em termos de filme pode ser chamado de bom cinema. *The New Kids* é um exemplo disto.

34. FINAL DA MOSTRA DE CINEMA: GARGALHADA FINAL

Finalizando a Mostra de Cinema Brasileiro promovido pela UFPa, será exibido logo mais às 22:30hs o filme de Xavier de Oliveira, *Gargalhada Final*, o que terá como apresentador do programa o crítico Isidoro Alves. Os protagonistas deste filme, são os atores Stepan Nercessian, Fregolente, Denise Bandeira, Leila Cravo entre outros. Em

seu último papel no cinema. Fregolente está admirável, dizem os críticos do sul do país que já assistiram o filme, ele que morreu no dia 20 de março deste ano. Xavier de Oliveira, o diretor, já no dia seguinte ao seu enterro escreveu o seguinte:

Fregolente foi enterrado ontem. E Embrafilme suspende a impressão do *press-release* a fim de adicionar um texto sobre o ator. E me pede para escrever. Ainda estou como no meio de um pesadelo. Difícil imaginar aquele cara morto. Com seu sorriso sem mais tamanho seu vozeirão, contador de histórias, temperamental, criança que fácil chegava à emoção. E fico relembando uma porção de passagem dele nas filmagens. No fundo era uma alma doce que se comprava com carinho e mais nada.

Durante dois meses, filmamos pelo interior do Estado do Rio, de S. Paulo, percorrendo mais de 15 cidades, filmando em rios, pelo meio dos matos, nas estradas, laranjais, descampados, debaixo de um sol de verão, e finalmente em Areias (SP). As vezes em condições difíceis de trabalho, e o Frego sempre rindo, imitando a mim e ao Rui (Santos), fazendo piada em cima de piada junto com o Stepan. Frego não tinha paciência de ser dirigido (“Quando o diretor se distrai, o ator vai e cria”, frase de seu livro) e nem precisava. O Trombada do filme é muito ele. Nenhum ator faria tão bem o papel. Foi criado para ele. O filme é dele. E muito para ele e D. Cremilda, sua esposa. Saiu da sala chorando. “Vocês me matam”, me dizia. Faço ideia quantos sonhos não levou consigo o Frego inquieto, rebelde, sensível.

A arte cênica ficará com uma eterna dívida com ele que poderia ter dado muito, e foi solicitado tão pouco de seu talento. É uma pena. Para mim, ele morre de triste. Coração foi apenas o pretexto. Triste por não ter acesso nos últimos anos ao trabalho conforme seu talento e sinceridade de artista exigiam. Triste, só é injustiçado. E seu enterro espelhou sua solidão – poucas pessoas. Alguns cineastas, ninguém de teatro.

“Eu tenho a impressão de que com *Gargalhada Final* eu estou me despedindo”, comentava ele na entrevista de Mendes. “Puxa! Como foi bacana conhecer o Frego e trabalhar com ele! Que pena ter morrido!” *Gargalhada Final* utiliza a narrativa da comédia para apresentar dois tipos de pessoas destoantes num mundo que parece em extinção: o circo. O distanciamento cada vez maior do indivíduo e a realidade em que vive é uma constante neste filme de Xavier de Oliveira. Fregolente faz o Trombada um velho ventríloquo que improvisa seus números e Stepan Nercessian é o filho que descobre a televisão e vê o melhor caminho para a sobrevivência de ambos. Os sonhos, as fantasias e as distâncias entre pai e filho, são algumas das propostas de debate no filme.

Uma frase de um diálogo de Fregolente, sintetiza a discussão de Xavier de Oliveira: “A *Gargalhada*, paradoxalmente, é a destruição absoluta do palhaço e ele o sabe e suporta”. Vamos, assista ao filme, gente, prestigiando, dessa forma, o cinema brasileiro.

35. O IMPÉRIO DA PAIXÃO: OS VALORES EM ESTUDO

É engraçado a gente verificar como os indivíduos são desacostumados a ler uma notícia de jornal. O mais comum, é o indivíduo dar uma “olhada” nos títulos que chamam mais atenção e “sentir” a impressão de que leu a notícia por inteiro, dizendo que “está por dentro” para opinar sobre o assunto. Sua “necessidade” ficou satisfeita apenas com o que o título da notícia lhe comunicou. Entra aí um fator muito importante que não se pode negar, que diz respeito ao espírito criativo dos redatores jornalísticos que fica com o mérito de ter conseguido “satisfazer” o indivíduo. Na realidade, não se pode inferir conceitos, mesmo aparentes a partir de um título.

O que acontece com o jornal, acontece também com o cinema. Tem gente que a partir do título do filme começa a inferir situações que se coadunem com ele. Exemplos, temos aos montes. Para mostrar a minha honestidade confesso que já caí numa dessas. Na ocasião em que se exibia o filme *Como É Boa Nossa Empregada* (eu devia ter 1 ano e pouco de jornal), eu estampeei na coluna que o filme era uma “deslavada pornochanchada”, gênero irrecuperável do cinema nacional. Ao ler a notícia (nesses termos) sobre o filme produzido pelo Rovai, o Paulo Emílio Salles Gomes que naquele tempo pesquisava sobre cinema brasileiro e interessou-se pelo movimento cineclubístico de Belém, chamou-me e disse: “Você já viu esse filme, Luzia?” eu respondi negativamente, dizendo o que pensava sobre o filme. Sorrindo, ele me disse: “Você sabe que esse filme é uma crônica sobre a vida brasileira?” E continuou a escolher o material que interessava em PANORAMA, para sua pesquisa.

Exemplos temos aos montes. Agora mesmo, muita gente não foi assistir ao filme de Alberto Selva – *Inquietações De Uma Mulher Casada*, porque pensou tratar-se de uma comédia pornô. E quem fez isso, bem-feito, perdeu uma grande chance de reconhecer um novo caminho do cinema brasileiro, tentando discutir a problemática matrimonial dentro da nossa realidade. Um filme sério, com cenas de sexo sem que fossem ou tornassem o contexto, apelativo, que deveria ter dado um maior público do que realmente deu. Outro filme marcado, tanto mais pela propaganda em cima de

outros elementos que propriamente sobre o seu próprio debate e em seguida transformando o seu título, num título obsceno, é *Último tango a Parigi* (O Último Tango em Paris). A propaganda foi tão feroz em cima do que não tinha o filme, que muita gente ao assisti-lo, chateou-se e saiu antes do fim. Outros até inferiram conceitos sem vê-lo, apenas baseando-se em conceitos morais de outras pessoas ou outras sociedades com valores diferentes, que foi aquele “Deus nos acuda”. Uma pessoa muito inteligente a quem eu muito respeito caiu nessa. O julgamento prévio é muito prejudicial quando é feito. Se em cinema ele o é, avalie-se quando ele vai atingir indivíduos que muitas vezes têm suas razões de agir desta e não daquela maneira.

Ai no boorei (O Império da Paixão) está fadado a ter os mesmos pré-julgamentos por aquelas pessoas que só leem título de filme. Ou já foram informadas por outras que já assistiram e que não tem o mínimo de sobriedade em contar história. E sempre, nessas ocasiões, o que mais “os contadores de filmes” evidenciam, é o lado erótico, que muitas vezes pode ser deixado de lado, ou então, está tao inserido no contexto filmico que dificilmente poderia ser dissociado da interpretação que tivesse para ele.

Em *Ai no boorei*, Nagisa Oshima ofereceu uma narrativa linear, mas cheia de inventiva, sobre um triangulo amoroso. As relações entre amantes, são as mesmas observadas entre indivíduos que só pensam no prazer sexual, só se importa com o que de mais sublime a emoção proporciona. As cenas eróticas do filme, servem, justamente, para evidenciar os dois papeis da mulher, e para Oshima além deste, ele tenta mostrar as acusações do indivíduo contra si próprio diante de uma situação que ele sabe que, dentro dos costumes que ele adota e dos padrões de sua sociedade não podem ser praticadas. A exacerbação dos atos “amorais”, nesse caso vem a se constituir num complexo de culpa, que transforma uma situação normal de vida (o dia a dia da mulher depois da morte do marido) num conjunto de visões de fantásticos “espíritos” que tentam trazer a tona, um crime cometido (o assassinato do marido), como única forma de fazer justiça.

Para Oshima, o indivíduo está enraizado em determinados costumes, sendo estes mais tarde institucionalizados pela prática constante, se sai deles, transforma-se em seu próprio juiz. Além de ter sido antes, com relação aos atos praticados, advogado de defesa e de acusação. O final que para alguns pode parecer moralista, a polícia consegue pegar os dois amantes que mataram o marido e dá-lhes o castigo que merecem e nada mais nada menos que a forma que Oshima utiliza para mostrar o enraizamento do indivíduo em seus costumes.

O sentido fantasmagórico do filme não é para mostrar um clima “sobrenatural”, de que as pessoas mortas podem voltar para vingar-se de seus algozes. Serve mais para provar a atitude do indivíduo consigo próprio, diante do que ele considera um “atentado” aos seus valores. É interessante ver como a busca desses valores por uma pessoa que não esteja mais habituado a eles, não conseguem se alcançado, salvo se o elemento “tempo” for levado em conta (quem vê o “espírito” do homem assassinado é a sua mulher e alguém que mora na comunidade. O amante, por ter passado muito tempo fora, só com “outro tempo” de estada na localidade e consegue ser “perseguido” pela “alma” do marido traído).

Não se há de negar que existem cenas bastante eróticas, mas, se os indivíduos que forem assisti-lo tiverem mente sadia, então não vê apenas “um elemento” no filme. Vão ver o contexto proposto por Nagisa Oshima como forma de estudo sobre os valores dos indivíduos. Acredito na mente sadia dos indivíduos daí recomendá-lo sem medo de estar falando (escrevendo) para ninguém.

36. PECADO NA SACRISTIA

O filme realmente mereceu os prêmios que ganhou em 1976 no Festival em Brasília: Prêmio de Qualidade MEC/EMBRAFILME e o de Melhor Roteiro. E não é só pelos prêmios que ele teve que se deve prestigiá-lo (ou então desprestigiá-lo: muita gente ao tentar fazer certo tipo de contestação ao cinema, não vai ver filme brasileiro premiado em Festival). O prestígio a *Pecado na Sacristia* é, ou deve ser visto pelo tema brasileiro que ele tão bem soube abordar. Nossas lendas populares estão no filme com uma força bem viva, com uma linguagem que vai chegar de imediato ao nosso povo do interior. A expressividade dos nossos atores é posta à prova facilitando com isso o intercâmbio filme/espectador.

A história do filme é a Pedro Socó que mata a mulher amada que o está traindo com outro homem e foge da cidade natal para correr mundo em busca de dinheiro e só encontra aventuras. Na passagem por terras distantes encontra pelo caminho alguns personagens das nossas lendas populares como a “Cuca” (aquela mulher que cai aos pedaços, ameaçando sempre a queda por etapas de “eu caio, eu caio...”) a “Mula Sem Cabeça” ou a lenda da mulher que tenta o Padre da localidade com suas “chispas de fogo” saindo pelos olhos, a “Iara” ou “Mãe D’Água” e o tesouro escondido do pirata, que se transforma em carvão quando é visto por outra pessoa.

Miguel Borges conseguiu a simplicidade da linguagem fílmica seguindo uma trilha de comunicação com todos os espectadores e fazendo um filme muito brasileiro. E essa sua ideia deveria vingar junto a outros cineastas que querem ver público em seus filmes, mas não conseguem levar esse público até aos filmes brasileiros, que só vão atrás de expandir suas repressões através da leitura que faz pornochanchadas.

A coluna já alertou há muito tempo a necessidade de o cinema nacional utilizar os nossos personagens mitológicos e deles fazer um caminho para o conhecimento das nossas coisas. Assim, com mais algum tempo as nossas crianças ficarão conhecendo muito melhor as lendas de países vizinhos ou lendas estrangeiras do que aquelas que nos dizem respeito. Alerto aos espectadores para que não deixem de ver este belo exemplar do nosso cinema, e que tem como herói um tipo tão subdesenvolvido e tão brasileiro como o nosso Macunaíma. Um verdadeiro herói sem caráter. Não perca.

37. BYE, BYE, BRASIL

O primeiro filme que vi de Cacá Diegues foi *A Grande Cidade*. Gostei imensamente dos tipos que ele mostrou como proposta de uma sua posição através da realidade dos personagens. Os imigrantes nordestinos que pretendem “correr terra” na grande maravilhosa cidade, e as decepções que os sonhos trazem depois do acordar, depois do momento de realidade que eles enfrentam.

Bye, Bye Brasil, seu último filme em exibição entre nós, quer ser um impacto diante desta realidade da pequena cidade deixada pelos emigrantes que voltam para ver como é que estão as coisas por lá de onde vieram. Assim quero ver o filme. Assim me proponho a analisá-lo. Um filme sem história que apenas mostra a viagem de Lord Cigano (José Wilker) e Salomé (Betty Faria) através de um Brasil deixado antes, e que hoje é outro Brasil. Um nunca acabar de mudanças que acontecem a cada instante, que deixa aturdido o brasileiro.

De norte a Sul, do Sul até o Norte há toda uma filosofia nova-velha como proposta de vida para cada um. E são estes brasileiros, somos nós, que vamos aprendendo uns com os outros ou através de influências exteriores, alienígenas, os novos processos de mudanças. E o interessante é que Cacá Diegues coloca os personagens (anteriores) já aculturados vindos da “grande cidade” em busca de caminhos novos para mostrar a sua arte de mágicas e espetáculos aprendidos no Sul diante deles próprios, quando acolhem, numa das cidades do Nordeste, Ciço (Fábio Jr.)

e Dasdô (Zaira Zambelli) o sanfoneiro e sua mulher que, cansados da vida da roça, planejam mudar o rumo de suas vidas.

Daí em diante, os quatro personagens passam a viver juntos num relacionamento maior, mas, bem distantes, intimamente, com suas culturas próprias, seus propósitos éticos diferentes, embora unindo-os um único ponto: a vontade de vencer. Uma viagem em torno de cidade onde o primitivismo ainda seja visto, é o ponto fixo que leva a trupe “Rolidei” a enfrentar a estrada barrenta e escorregadia que leva à Amazônia, este mito que nunca deixa de ser mito. Aonde todos querem chegar para enriquecer, mesmo às custas de processos mesquinhos ou então de grandes projetos. E o que é que Cacá descobre para os próprios brasileiros?

Desmistificando o mito amazônico, ele mostra que há toda uma diversidade de mundos dentro da Região. Não existe mais índio de beijo furado, mas gente que espera ser vista como as demais vi, neste enfoque de *Bye, Bye Brasil* uma espécie de crítica aos do sul, que esperam ver índios e cobras andando pelo meio das ruas de Belém, gente que dentro do seu próprio país desconhece toda uma cultura de um povo irmão; o chefe indígena encontrado na estrada pela trupe pergunta “aos do sul” como está o “Presidente da República”.

No filme inteiro há todo um ligamento com fatos históricos e políticos de um Brasil “que nasce e renasce” como disse o próprio cineasta. Um chefe indígena perguntar pelo chefe do executivo do Brasil por exemplo, não é uma pergunta de crítica ao índio, nem ao presidente: é um modo que o cineasta encontrou para dizer que uma cultura vê a outra com os seus mesmos pontos de vistas, sem estar causando impacto para outros.

A indiferença da mulher nordestina pelos destinos de seu amor com Ciço, mostra bem a indiferença que esta mulher sente por alguma coisa que para ela, não é tão mais importante do que a sobrevivência, num sertão que mal dá prá sobreviver. É também uma espécie de complexo de inferioridade que a mulher norte/nordeste tem diante do que ela pensa ser “melhor do que ela” já que vindo do Sul – Salomé.

Cada pedaço de filme, ou para usar uma linguagem técnica, cada seqüência do filme de Cacá é rica em detalhes. Nada fica de fora um processo de mudanças sem ser observado no corte longitudinal da filmadora de Laurinho Escorel que revela aos brasileiros o Brasil que eles muitas vezes desconhecem. Ou, de outra forma, conhecem, sabem que acontecem coisas dentro dele, mas deixam de dar importância a essas

coisas, a esses fatos, como se um sentimento de individualismo tivesse tomado conta de todo mundo.

Não acredito que as “patrulhas” consigam deixar de ver um lado verdadeiro nas imagens de Cacá. Porque o filme não leva ao panfleto, nem pretende sê-lo. O que se sente, é um imenso adeus dado por um saudosista das nossas coisas. Adeus que consegue ser também um aceno de boas vindas para um Brasil que está prestes a emergir.

Um filme que merece ser visto por todos. Todos vão gostar do aceno.

38. O CRIADO

Joseph Losey é um diretor conhecido do público por filmes como *Imbarco a mezzanotte* (O Homem que o Mundo Esqueceu), *Modesty Blaise*, *Figures in a Landscape* (No Limiar da Liberdade), *The Go-Between* (O Mensageiro), *Secret Ceremony* (Cerimônia Secreta), *The Assassination of Trotsky* (O Assassinato de Trotsky), e quase cinquenta filmes entre os quais se encontra *The Servant* (O Criado), realizado em 1963. Losey, não se detêm apenas em uma temática. Consegue fugir ao estruturado para criar tipos que alimenta em apenas uma realização esquecendo em seguida para incentivar em outra área. Nunca fez besteiras escabrosas com sua câmera. Por isso mesmo, é um nome respeitado dentro da cinematografia internacional. Apesar de sua nacionalidade americana, a maioria de seus filmes pertence aos estúdios ingleses, pois, foi a Inglaterra que o acolheu quando foi expulso dos EEUU na época do macartismo.

The Servant, com Dirk Bogarde seu ator preferido, tem como argumento a situação de um mordomo ligado a um excêntrico empresário de alta sociedade inglesa, que passa a vida em bebedeiras e farras, deixando os negócios e a casa sob a orientação de seu fiel servidor que se aproveita da situação e aos poucos consegue fazer reverter a imensa fortuna do seu patrão para si próprio.

Joseph Losey consegue criar uma situação de conflito dentro de um mecanismo aparentemente coerente da divisão de classes, para mostrar ao expectador a existência dessa divisão e as formas que se alteram ou poderão alterar-se quando existe consciência da força em um dos elementos. No caso, o criado que se posiciona frente a sua situação e opera com todos os meios de que dispõe. De criado, passa a patrão,

utilizando-se somente da fraqueza de uma classe e de sua perspicácia, mostrando-se perfeitamente consciente dos passos que dá e da viabilidade de sua força.

Citado em todos os livros de cinema, *The Servant* é mais uma metáfora sobre o problema social da divisão de classes vista com certa saliência em algumas sociedades e encoberta em outras, nestas aliás, muito mais aflitiva, portanto, porque sem condições de vir à tona, a farsa dos direitos humanos. Em *The Servant* Joseph Losey está num de seus melhores momentos cinematográficos. É ver para crer, vejam o filme, portanto.

39. BELÍSSIMA

Desconhecido do público paraense, e realizado em 1951, o filme de Luchino Visconti conserva a característica das demais obras cinematográficas daquele período, onde a escola neo-realista impunha as regras do jogo, voltada para o cotidiano, para o dia-a-dia italiano, não se deixando empolgar pelo *glamour*, pelo vedetismo, tão em voga naquele tempo em outros países.

Bellissima (Belíssima) é um filme neo-realista que projeta a força do estilo com a intensidade com que foi realizado. E através do argumento, espera desglamourizar o próprio cinema, marcando como características do ficcionismo vivido no mundo cinematográfico, um dos pontos capitais para alimentar a cabeça fantasiosa das pessoas que vivem à sua margem. Joga o espectador de encontro àquele mundo misterioso, onde só quem entra é aquele que já faz parte da engrenagem ou vive das mentiras feito sonho saídas da cabeça de pessoas - no caso, os diretores de cinema.

Na história, há uma seleção de crianças nos Estudios da CINETITA com a finalidade de escolher uma garota para o desempenho de um determinado papel em um filme do qual não se sabe o enredo. As mil artimanhas das mães que pretendem ver suas filhas na seleção final, os meios que elas usam para que adquiram o necessário trajeto artístico (pistolões, conchavos) os sacrifícios das crianças diante das obrigações que passam a ter, são alguns dos pontos da abordagem de Visconti, que dão a *Bellissima* uma dimensão fantástica. O final, quando se observa a projeção de um desejo íntimo da mãe em fazer vencer a filha a qualquer custo, e sua tomada de consciência do ato que está praticando, é um dos grandes momentos do filme. Ressalte-se a força que dá a ele, a excelente Anna Magnanni num dos papéis mais exigentes de sua carreira. Um filme que ninguém deve perder. Em exibição ainda hoje.

40. OS AMANTES DA CHUVA

Apesar do cineasta Roberto Santos ter em sua bagagem filmográfica um bom peso, esta sua última investida no cinema não recomenda o nome que ele tem. Não que *Amantes da Chuva* seja coisa que se desperdice. É que o desperdício está na proporção dos elementos que não conseguiram ser perfeitamente utilizados nem captados pela câmera nem sempre boa do responsável por ela.

A história de um casal que é utilizado por determinado meio de comunicação como fator determinante de um período chuvoso ocorrida na localidade em que moram à medida em que se encontram, poderia ser mais bem trabalhada, facilitando a linguagem narrativa do filme, que deixaria de apresentar uma monotonia que leva o espectador a sentir que as horas passam e a “chuva” na tela continua.

Izabel (Beth Mendes) e Antônio (Helber Rangel), foram um casal de namorados que, à medida em que o acaso vai ser fazendo em forma de chuva durante seus encontros, e à medida em que isso é descoberto pelos agentes publicitários para ser utilizado como forma de divulgação de certos produtos no mercado consumidor, surgem novas formas de contato com outras pessoas interessadas em compactuar com a ideia de “mistério” sobre o fato para justificar o fracasso de suas criações no campo das comunicações, sem procurar saber se o novo comportamento assumido pelos personagens da história, está sendo prejudicial ou não às suas vidas.

Vi no filme de Roberto Santos, vários caminhos que ele talvez estivesse interessado em evidenciar como proposta crítica, mas que na verdade não se fizeram. É o caso da crítica ao consumismo, que arrebatava as pessoas da simplicidade em que vivem, para satisfazer aquilo que acreditam ser o objetivo final das suas necessidades como pessoa. O agente desse consumismo, diz Roberto Santos é a publicidade que se faz em torno do produto a ser vendido.

Outra crítica esboçada é a da força da propaganda em cima das pessoas, tornando-as meros objetos de uma ideologia que se implanta. A inconsciência sobre os meandros dessa forma de ideias, serve para fortalecer outras. Os contratos de trabalho que se assinam como forma jurídica de associação das relações comerciais, que levam as pessoas a se prejudicarem no que têm de “ser”, pelo sentido de responsabilidade, que passa a ser um valor acima dos outros, sendo veiculado propaganda, num determinado estágio, é a outra crítica no ar.

São propostas esboçadas, como eu disse, sem que se realizem em sua mínima parte, pois o espectador capta apenas uma história quase fantástica, que poderia utilizar muito recurso e não o fez, preferindo ficar na superfície dela estragando a matéria-prima. A tragédia do fim do filme, quer ser uma metáfora sobre o grito de alarme sobre todos os problemas vividos com os personagens principais. Mas esse grito sai bem fraco e não consegue ser ouvido por ninguém. Uma pena.

41. CADÁVERES ILUSTRES

Quando em *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (Investigação Sobre Um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita), Elio Petri aponta todos os indícios que levaram a um crime, determinado chefe de polícia incorruptível, cumpridor de seus deveres, cidadão no sentido jurídico do termo, as evidências são impossíveis de serem acolhidas por aqueles que conhecem o homem. No encaminhamento do caso, para o desvendamento final, muitas versões secudam a leviandade de que foi vítima o insuspeito senhor. As provas são invertidas, o Estado alega qualquer nuance que só faz obnularo o caso, até então à vista do freguês.

Em *Cadaveri eccellenti* (Cadáveres Ilustres), Francisco Rosi inicia pelo fim do assunto proposto por Petri. Não se conhece o desencadeador dos assassinatos, um por semana, cometidos sobre a figura de magistrados ilustres, insuspeitos, em determinadas cidades não identificadas. A espada vingadora desde a cada momento sob um determinado Juiz da Corte, fazendo com que seus pares deem um ultimato ao governo para que se desvendem os mistérios até ali impossíveis de solução.

O encaminhamento da ação policial é feito por um detetive que já tem quase certo a sua tese sobre as violências, embora prossiga nas investigações. Entretanto, a proposta de que um assassino vulgar condenado pelos três primeiros magistrados assassinados, até querendo vingar-se do que passou na prisão, é posta de lado no momento em que Rogas, o detetive passa a observar as ligações políticas dos três, seus envolvimento com organizações mafiosas, tentativas de conchavos entre os altos escalões do Poder Judiciário e a máquina governamental do Estado. As reuniões fortuitas, as saídas às escondidas, as visitas protocolares militares em lugares não muito franciscanos, levam o detetive a reformular suas teses para o desvendamento do mistério. E quando as coisas estão quase encaminhadas para um final satisfatório,

Rogas o detetive sofre um atentado à morte. E o espectador passa a não saber quem responde por tão ingnomiosa violência.

Para o diretor Francesco Rosi “qualquer outro final seria inteiramente mentiroso, assim como até hoje não sabemos na verdade quem matou John Kennedy”.

Sem qualquer explicação final, o filme leva o espectador a refletir melhor sobre aquilo que acontece em termos de violência, tanto perto de si como no mundo todo e continua sem solução.

Por ocasião do lançamento de *Cadaveri eccellenti* Francesco Rosi disse: “Creio que um espectador livre de esquematismo ideológicos de qualquer parte do mundo deve sentir diante do filme o mesmo tipo de angústia que um cidadão italiano”.

Mais sobre o “poder no mundo” do que propriamente sobre um caso específico italiano, ou sobre personalidades históricas determinadas, o filme leva a situações identificadas em lugares não conhecidos. Os próprios personagens escolhidos por Francesco Rosi são de nacionalidades diferentes, preferindo este diretor as características de um tipo não definido, mas de alcance cosmopolítica. É o caso da figura de Max Von Sidow como o Presidente da Suprema Corte e ou de Lino Ventura, o Rogas que faz o detetive, papel que já assumiu por inúmeras vezes.

Inteligente e angustiante, *Cadaveri eccellenti* liberta o cinema que utiliza de esquematizações, às vezes prejudiciais para o fim último do seu realizador. Extraído de um romance do conhecido escritor Leonardo Sciascia, somente teve seu final modificado do original: Rogas terminava por matar o Secretário do Partido Comunista Italiano. A modificação deu maior dimensão ao protesto de paz de Rosi.

Um filme digno de ser assistido. Veja sem falta.

42. DA VIDA DOS MARIONETES

Como nos seus outros filmes, em *Aus dem Leben der Marionetten* “Da Vida das Marionetes), Bergman descreve a alma humana. Mais uma vez, na tela, surgem pessoas, que há muitos anos vivem juntas, muitas não se suportam, todas se desconhecem totalmente, então à medida que começam a tomar consciência dessa realidade, emerge na tela, conflitos humanos, crucialmente, agonicamente da/naquelas vidas.

Cada personagem, passa a ter “diálogos”, profundos, com o próprio “eu”. Todos só conseguem conversar com a própria alma atormentada. Com os outros saem

amargos “monólogos”, porque estão completamente sós, conforme observamos, pois, embora muitas vezes com alguém, os personagens são sempre focalizados, dirigindo-se à câmara, como se estivessem sozinhos (como no consultório do psiquiatra amigo do casal ou no depoimento do homossexual).

Nascemos com uma aparência exterior e por mais que nos modifiquemos, com o passar dos anos, todos nos conhecem e reconhecem, mas o interior, por mais que demonstremos, muitas vezes, e sempre, em sentimentos (amor, alegria, ódio, tristeza, dor), nunca, ninguém, consegue, completamente, verdadeiramente, vislumbrar essa nossa real aparência interior, mesmo que com o passar dos anos, jamais mudemos. Na verdade, somente a própria pessoa, consegue penetrar no seu interior (e fazer parte disso), somente a própria pessoa (às vezes) penetra na sua alma. Para os outros somos, e os outros são, apenas: rostos, formas, corpos.

Todos os personagens transmitem suas solidões, todo tempo, em companhia de alguém (que pode ser um delegado ou um psiquiatra). Como sofrem e como gostariam de estar felizes e unidos, como nunca foram, eternamente.

São seres habitados, há muito tempo, por angústias e sofrimentos constantes, esparças alegrias e satisfações. Gente solitária, em qualquer lugar, tanto faz ser no meio da rua entre multidões, como em sua própria casa.

43. ELES NÃO USAM BLACK TIE:

“Este filme não reforça o panfleto. É partidário da luta travada pelos indivíduos que pleiteiam uma sociedade justa onde todos possam viver dignamente”. Luzia Álvares.

Baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri. *Eles Não Usam Black Tie* de Leon Hirszman é um filme que apresenta grande força dramática em cima de uma narrativa simples, sem rebuscamentos, mas incisiva e dominante, chegando em certos momentos a assumir uma dimensão vanguardista documental:

O assunto: a situação de greve na fábrica. O conteúdo social: a realidade brasileira dos dias atuais. O argumento: uma família de operários (pai e filho) tentando manter a luta pela sobrevivência num momento em que a inflação come todo o salário ganho de um mês, em que o patrão passa a demitir os empregados começando pelos líderes mais combativos do movimento de reestruturação dos sindicatos, usando inclusive a chantagem econômica entre os companheiros inseguros de sua posição

diante da crise de miséria em que se encontram. No meio de tudo isso, um casamento que precisa ser efetivado pelo estado de gravidez em que a jovem mulher operária se encontra, a luta ideológica travada entre pai e filho que não vêem os movimentos grevistas da mesma maneira, a unidade da família operária que deve ser preservada embora estes valores devam ser baseados na forma de justiça para todos com um distanciamento substantivo do egoísmo destruidor.

Com a preocupação de fazer chegar a todos os espectadores a luta travada pelos operários brasileiros pelos seus direitos. Leon Hirszman compôs um painel da nossa realidade social de maneira dialética, sem estragar com sectarismos ortodoxos (o que seria fácil se apelasse para modelos políticos alienígenas), apontando sobre as feridas que não cicatrizaram abertas num período de exceção, e algumas muito mais difíceis de fechar, como é o caso apontado sobre a situação de Tião, filho de Otávio, que tem medo de assumir uma posição contra os patrões, preferindo aceitar as mordomias que lhe oferecem em troca de nomes de seus companheiros.

Um detalhe importante aí nesse caso (Tião versus Otávio), é a preocupação do cineasta em definir a paternidade das idéias de insegurança de Tião sobre sua possível educação em casa alheia à casa paterna para onde fora levado no período em que seu pai estivera preso pelos mesmos ideais sobre os quais ainda hoje luta. O terreno fértil onde cai a erva de passarinho e por lá se alastra, mostrada no Evangelho, é um ponto de definição para a formação dos egoísmos nos indivíduos, diz Guarnieri/Hirszman/Guarnieri.

Outro ponto bem evidenciado em *Black-Tie* é ainda sobre a forma de concorrência na sociedade, que está acima até dos valores humanísticos aprendidos – o valor dos bens materiais consumidos é muito maior do que a preocupação com a sobrevivência dos companheiros, dos amigos. A luta deve ser travada entre os que querem estar bem de vida e os que pretendem estar de bem com a vida, com a sua consciência.

A participação da mulher na família, na batalha dentro dos ideais de luta pelos direitos humanos, sendo parcela importante ao lado do companheiro até as últimas conseqüências, é outro ponto. Como há que se salientar também o papel da mãe/mulher/ lutadora, que embora chorando não aceita do filho a disposição deste de lutar pelos seus interesses pessoais em detrimento do sofrimento dos amigos. Mas aceita a sua (dele) procura de um novo caminho, daquele que ele próprio escolheu para si. Tião parte de casa e não é obstado a fazê-lo.

Eles Não Usam Black-Tie não reforça o panfleto. É partidário da luta travada pelos indivíduos que pleiteiam uma sociedade justa onde todos possam viver dignamente. Esse partidarismo é que leva o diretor a usar a emoção como elemento dramático, já que ele também faz parte da luta no real.

44. POSSESSÃO

Conheço o cinema de Andrzej Zulawski a partir do primeiro filme que assisti dele, *Trzecia czesc nocy* (A Terça Parte da Noite), através de um Festival da Embaixada vindo pelo Cine Clube e de *L'important c'est d'aimer* (O Importante é Amar) também exibido pelo Cine Clube no Cine Guajará. Nesses dois exemplares, sua linguagem apresentava-se agressiva, com um ritmo dinâmico e metafórico embora tendesse para a interpretação da realidade. *Trzecia czesc nocy* por exemplo, tratava do problema político da Polônia, quando a Ciência não casava com os interesses do Ponder.

Em de *L'important c'est d'aimer* a discussão se fazia a partir do processo do amor dentro do casamento e fora dele. Uma constante nos dois, era o sentido de opressão que se fazia, dada uma determinada contingência, tornando o processo de vivência um sofrimento.

Possession (Possessão), é o 5º filme de Andrzej Zulawski, mas no meu conhecimento ele toma a 3ª graduação. A meu ver, é coerente com toda linguagem antes usada pelo cineasta (nos filmes citados acima). E mais, acrescenta maior dose de pessimismo que os anteriores, reconhecendo nos condicionamentos que a sociedade impõe ao homem o grande vetor que enfraquece qualquer relacionamento que este possa vir a ter.

À primeira vista, sente-se que há uma história real que é seguida por Zulawski, sobre um casal que aparenta sérios problemas de estrutura, há o trabalho de agente policial do marido que não casa com a sua vida familiar – mulher e filho estão distantes dele. Mas a aproximação que é produto de renúncia ao campo profissional, não consegue ser verdadeira por toda a carga opressora que já se implantou nos fundamentos de sua intimidade com a instituição do casamento. E os valores que condicionam a instituição, procedem de maneira a transformar o relacionamento de marido mulher num grande desencontro que só se encontra através de um único ponto em comum: a libertação através da Morte.

Possession estuda todos os processos opressores que a sociedade impõe à mulher, embora o homem seja visto também como uma das vítimas e ao mesmo tempo algoz, mascarando os valores negativos já impregnados e seus conhecimentos sobre a possibilidade de seu relacionamento amoroso no casamento.

O amor aparece aí como responsável pelas irresponsabilidades cometidas. E por isso mesmo justifica os comportamentos deformados que aparecem.

O monstro criado é alimentado até o momento que não se tem conhecimento de sua participação no processo de desumanização. Mas quando é descoberto o engodo, ele é apontado como fazendo parte de todo o Bem libertador, embora seja o mal implantado pela sociedade como única verdade.

Cheio de metáforas que explicam o discurso fílmico de Zulawski, *Possession* não quer ser um engodo para os que querem sempre dizer que “cinema é a maior diversão”. Ele tem uma linha que margeia o experimentalismo, mas sua proposta chega muito bem aos que pretendem conhecer o cinema em todos os seus objetivos, principalmente e de ser uma Arte.

Volto ao filme ainda.

45. DERSU UZALA - O HOMEM E A NATUREZA

Hoje é o último dia de *Dersu Uzala* entre nós. O filme inaugurou o Cinema I em junho de '78 e nunca foi reapresentado. Uma obra-prima, um poema, como queiram. Sei que na promoção da colunista com o objetivo de saber dos 10 filmes que mais impressionaram os leitores andou cheia de menções a *Dersu Uzala*. Mas não havia uma só cópia disponível para o “festival” que sucedeu à promoção ou mesmo à retrospectiva de melhor do ano que foi feita em '79. *Dersu* era uma saudade até que se vislumbrou esta cópia (nova) que está no Cine Guajará desde domingo passado.

Afinal, qual a razão deste sucesso entre o público e a crítica?

Todos nós temos o nosso momento de almejar um contacto com a natureza. Cada ano que passa na cidade, no burburinho do cotidiano, na poluição nossa de cada dia, mais e mais nos dá vontade de seguir para um lugar onde esses elementos do progresso (?) ainda não se tenham assenhorado de tudo. O paraense descobriu as praias nos fins de semana. Não será porque a cidade de Belém ganhou ares de metrópole (pelo menos no aspecto físico)? Sei que esta necessidade de fuga, de ver o mundo de forma mais

simples, buscando as nossas origens nos elementos naturais (o mar, por exemplo), é flagrante e se atesta na atenção para com o filme de Kurosawa.

O argumento parte das lembranças de um oficial russo, que ao chegar à frente de trabalho de uma cidade que se organiza na selva, procura pela sepultura do amigo *Dersu*, um “gold”, como era chamada a tribo dele, que o acompanhou diversas vezes em viagens pelo mato. Respondem ao oficial que a árvore que marcava a sepultura de *Dersu* havia sido utilizada na construção das casas. Quer dizer: não havia mais rastro daquele homem que amou tanto a natureza. Daí em diante, o oficial passa a lembrar, para nós que vemos o filme, os seus momentos com o velho caçador desaparecido, momentos estes que ele sente como os mais significativos de sua vida e os que levam todos nós à constatação de que a comunhão do homem com as coisas simples parece uma coisa do passado.

46. A GUERRA DO FOGO

Jean-Jacques Annaud é um cineasta belga, cujo primeiro trabalho chegado ao Brasil foi exibido pelo Cine Guajará da Base Naval. Trata-se de *La victoire en chantant* (Preto e Branco em Cores) em que Annaud procura fazer uma crítica ao belicismo, mostrando duas possessões africanas de dominações diferentes vivendo num clima saudável e que passam a conviver com a guerra, tornando-se inimigos por força das circunstâncias.

La guerre du feu (A Guerra do Fogo) é o segundo filme de Jean-Jacques Annaud que chega ao Brasil. A perspectiva do cineasta é mostrar um período da pré-história, a forma como viviam os indivíduos a partir das limitações intelectuais e circunstanciais que determinava o grau de cada grupo humano encontrado naquela fase: “O Homo sapiens” que vive na dependência do fogo que deve ser mantido para não apagar pois eles não descobriram ainda a forma de produzir a centelha: as tribos saqueadoras que dependem da fraqueza de outras tribos; o “homo sapiens” mais avançado que já consegue produzir o fogo; e os canibais que adotam a captura das tribos rivais.

A apresentação de cada uma dessas espécies humanas é sequenciada pelas constantes aventuras na luta pela sobrevivência ao tempo em que o nítido alinhamento entre homens e animais vai se definindo e paulatinamente distanciando-se uma espécie de outra, onde a dimensão de inteligência criativa é o fator preponderante para que isso aconteça.

A posse do fogo determina as relações de poder entre as tribos. E as lutas são vistas a partir dessa relação. A descoberta do elemento fogo pelas gentes, tornado o caminho revolucionário do “saber humano” alarga suas perspectivas para outras descobertas.

Jean-Jacques Annaud consegue relatar essa visão da história de maneira que o espectador observe os saltos para o que se chama a conquista da civilização, a partir de uma narrativa aventuresca. Se, entretanto, essa aventura levasse o filme a uma dimensão, mais filosófica tentando questionar e não apenas relatar esse período teríamos uma obra mais vigorosa, mais resistente a observação dos passos revolucionários dados pela humanidade. De qualquer forma não é um filme que se despreze. Tem maturidade e pode servir para questionamentos como o que se faz neste momento.

47. DOCES MOMENTOS DO PASSADO

Recuperação da imagem do cinema a partir da condição criadora do homem? Recuperação do cinema em suas formas elementares a partir da Criação do próprio cineasta? Recriação de um argumento racional dentro dos limites da imaginação condicionada do espectador? Imagem vivida, história, ficção, memória, reconstrução de tudo isso?

São estas indagações que ficam procurando respostas, quando se assiste a *Dulce Horas* (Doces Momentos do Passado) de Carlos Saura. As imagens são colocadas aparentemente soltas no filme. Como secada uma delas não tivesse ligação com os demais. Um homem que entra no bar e conversa com outros sobre um catálogo ou livro a ser editado. O encontro de dois irmãos, do cunhado e sobrinhos quando, no diálogo travado se observa que nem o irmão falam da mesma coisa ao falarem do passado da sua família. Uma peça de teatro que se representa a própria vida passada de um dos atores que é o autor da peça. A sacratização da imagem da mãe, pelo filho, que tenta caminhar com os pés da infância procurando encontrar os mistérios do amor e que ficaram no passado e ainda restam sem resposta lógica. Há toda uma história que se salienta naquelas imagens se se quiser compor uma sequência para elas: um ator que procura encontrar-se através de retratos imaginados que tem da mãe.

Ao escrever um argumento para o teatro, reconstrói as imagens que tem na memória, não só da mãe, mas da sua experiência passada, onde cada lugar a cada

situação têm papel importante. Nos ensaios da peça a representação configura-se para ele para ele como uma descoberta de seu antigo personagem – ele menino. E os segredos de então confundem-se com os segredos do presente. Ele os conhece, mas não quer deixar à mostra ao confundir-se encontra o duplo, o seu outro mistério.

Há também no filme, todo um processo crítico diante da atividade criadora do homem. Este, será capaz de criar nada a partir do vazio, mas sim de uma experiência vivida que se mantém na memória para ser recuperada no ato de criar. E a forma que vai ser dada a esta criação depende de toda a força de expressão que leva o homem a se constituir num artista. Que pode ser também da própria vida que ele recomeçar a viver em outra situação. *Dulce horas* é um filme aberto. Pode ter inúmeras interpretações como deve ser um filme inteligente pessoal.

48. A VELHA INDIGNA

La vieille dame indigne (A Velha Dama Indigna) volta Domingo. O público vai ter mais uma chance para assistir ao filme de René Allio *La vieille dame indigne*, na matinal desde domingo no Cinema I. É que muita gente deixou a cidade naquele dia aproveitando a folga da segunda, perdendo a sessão. Mas mesmo assim, a casa lotou, para alegria de gente como eu, que “curte” o filme pra valer.

É bem verdade que tenho um compromisso emocional com o filme pois foi o que mais me emocionou até hoje. Mas isso não impede a minha visão crítica sobre ele. Sua construção é feita com base numa narrativa bastante sintética embora de profundidade. Exemplo disso está nas cenas iniciais, quando é feita uma montagem de fotos antigas sobre a vida passada da personagem Berthe, a velha dama. Em seguida, cada cena tomada dos dois velhos, ele à morte, deitado na cama, ela tomando de suas mãos quase rígidas, um pequeno monte de dinheiro; em seguida, a procura de auxílio, a chegada dos filhos, a caminhada pela cozinha por entre os afazeres de “um dia especial”. Todos esses movimentos de câmera e as tomadas, são feitas em cima de situações bastante significativas e que por si só definem a personagem e as situações que representaram certos momentos importantes, mas também condicionantes em sua vida. E as marcas de todas essas situações vividas por Berthe caminham com ela e somente a partir da tomada de consciência e de seu conhecimento sobre elas, as limitadoras de sua condição de pessoa humana, é que vão deixar de ser estigmas para serem determinantes de uma outra caminhada numa nova direção.

A questão sobre a velhice como problema social de marginalidade, é um dos pontos levantados também no filme. Não é à toa que a personagem da prostituta Rosalie alia-se à da velha Berthe, num casamento que quer expressar não só a necessidade de segurança para as duas, mas salientar, na aliança, a marca de marginalidade com que as duas categorias são vistas pela sociedade. Talvez isso as aproxime mais.

Não se pode deixar de ver também as “falsas dignidades” tentando a proteção da honra: filhos de Berthe, os vizinhos, todos “preocupados” com a vida que ela leva a partir da viuvez. Há menos dignidade em querer deixar pra trás hábitos antiquados e tão austeros que, só porque a sociedade determina, devem ser enquadradas como modelo de vida? O “Amor filial” que aflora é mais para condenar uma nova linha de comportamento da velha mãe do que, para saber-lhe com saúde e feliz. E as visitas antes espaçadas, passam a ser assíduas não por esse tão falado amor, mas justamente para a “cobrança” da honra. A força e autoridade com que Berthe repele qualquer intromissão na sua nova proposta de vida merecem ser lembrados, também.

Quase sem palavras, *La vieille dame indigne* expressa quase ou muito mais do que outros filmes com diálogo pesado. Antológicas são as cenas finais com as fotos fixas de Berthe num paralelo com as cenas iniciais. Ambas as sequências procuram sintetizar os momentos mais importantes da vida da personagem: as fotos fixas do princípio, são síntese e sessenta anos de sua vida e as do final, sintetizam os dezoito meses que representaram a transformação total de Berthe.

Magistral o papel vivido por Sylvie a dama da *Comédia Française*. Como magistral é a canção que abre e fecha o filme. Vá ver sem falta. Domingo. Matinal do Cine I. Promoção da Secdet e do Cineclub da APCC.

49. LADRÃO DE BICICLETAS

Realizado em 1948 com argumento de Luigi Bartollini e Cezare Zavattini, roteiro de Cezare Zavattini, Oreste Biancoli Suso D’Amico, Vittorio de Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gherardo Guerieri, com música de Alessandro Cicognini, este filme de Vittorio de Sica é considerado clássico do cinema mundial e uma das mais importantes obras da fase neo-realista italiana. O argumento desenvolve as agruras de Ricci, um operário que de uma hora para outra se vê sem o seu instrumento de trabalho, a bicicleta roubada por um desconhecido. Em busca de solução, Ricci se

vê diante da mais surrealista das situações, quando no final ele é preso por tentar roubar também uma bicicleta.

Três linhas do filme determinam o seu desenvolvimento em cima de uma temática que quer rebater questões sociais vitais que se salientam naquele momento: a) a impessoalidade das instituições articulada de maneira a emperrar ainda mais os mecanismos burocráticos; b) a indiferença e o não-importantismo dos indivíduos diante de fatos acontecidos diante deles; c) a escamoteação e o misticismo que refletem um mecanismo de defesa das classes envolvidas diretamente nas questões sociais.

Ricci (Lamberto Maggiorani) está desempregado, e com mulher e filhos se desespera diante da situação. Frequenta diariamente a fila de desempregados em busca de qualquer serviço, até que consegue um, de afixador de cartazes. Mas para permanecer no lugar terá de arranjar uma bicicleta onde carregará o material necessário e poderá se locomover com mais facilidade na cidade. Com a ajuda da mulher, empenha algumas roupas e consegue o suficiente para comprar uma bicicleta ficando com o emprego. Mas logo perde seu instrumento de trabalho para o ladrão e a sua caminhada recomeça com o duplo objetivo com que iniciara: a bicicleta e o emprego. Mas nesse momento sua pauperização é total, pois não possui mais nenhum valor a cobrir os prejuízos com o roubo. Terá, portanto, de encontrar a bicicleta.

A polícia como instituição de defesa e segurança do cidadão, mostra total impotência para solucionar o caso. Não há indícios que levem à bicicleta, nem se sabe onde mora o ladrão (?). A cena da delegacia é deprimente, não só por evidenciar-se a morosidade da máquina administrativa, mas porque fica mais clara a decepção diante do pouco interesse tomado pelo caso. Ricci sai de lá certo de que nada conseguirá através da lei.

No caso do egoísmo das pessoas diante dos seus semelhantes, é marcante o momento em que o ladrão rouba a bicicleta e Ricci procura ajuda dos transeuntes para pegá-lo. Salvo um coche que se acerca dele para dar-lhe ajuda, ninguém mais se preocupa com a sua sorte. É como se estivesse sozinho em uma terra totalmente estranha. O que é aflitivo e que vem mostrar os absurdos de certas situações é que no final, quando Ricci desespera procura roubar uma outra bicicleta para solucionar seus problemas de sobrevivência, o povo todo que está ao seu lado corre atrás dele para linchá-lo.

Outras cenas no filme salientam o misticismo e as escamoteações da fé: no início, quando a mulher de Ricci leva-o a uma vidente e rezadeira em busca de melhorar os

“fluidos” para o marido arranjar o emprego; ou quando ele volta ao mesmo lugar procurando ajuda para encontrar o ladrão. Sem dúvida as cenas mais chocantes sobre as mentiras da fé se relacionam com a “missa dos pobres” que está sendo rezada em um bairro aparentemente aburguesado. Ao entrar na igreja em busca do cúmplice do ladrão da sua bicicleta, Ricci se depara com a falta de autenticidade daqueles falsos cristãos que se aborrecem vendo quebrarem suas orações diante dos ruídos feitos. Que reza é aquela que não aguenta os distúrbios de uma via-crucis que ele está vivendo a cada momento em busca de um instrumento para trabalhar?

Ladri di biciclette (Ladrão de Bicicleta) tem outros pontos que podem ser levantados em cima da temática que ele aborda, uma temática bastante atual que salienta o social e o político como elemento necessário à análise de qualquer questão. Sente-se a amplitude do tema diante da autenticidade com que ele é posto pelo cineasta, que coloca as situações de absurdos como as de maior realismo. O humano aí, aproxima-se da situação mítica diante do aparelhamento institucional que confina o homem ao descrédito e a indiferença.

50. A TERRA

Por que *Zemlya* (Terra) de Dovzhenko no primeiro lugar dos melhores filmes do ano?

Eu perguntaria: por que não? *Zemlya* é um filme de 1930 que não havia sido exibido antes em Belém. Chegou em meio a um programa dedicado aos clássicos do cinema russo. Uma promoção do Cine Clube da APCC com a colaboração da Fundação Rômulo Maiorana. Exibição no auditório da SAM em janeiro passado. Muita gente vendo e aplaudindo. Mesmo assim: uma cópia em 16mm não tão boa, uma projeção não tão eficiente.

E o que tem um filme de 1930 para ganhar em 1983 obras tecnicamente mais cuidadas e, quem sabe, mais discutíveis em suas propostas? Em primeiro lugar é um filme simples. Não é um caso de uma simplicidade trabalhada, de um bucolismo arranjado com imagens pasteurizadas à exemplo das fitas de *Lassie* ou d’outros cachorros bem tratados. Tampouco é um filme de lance épicos, mostrando garbosos pioneiros em luta de morte por suas propriedades. Nada disso. O que Dovzhenko viu, no fim do cinema mudo, foi uma canção comovida e comovente dedicada ao homem e à sua terra. As imagens, registradas com a luz do sol, mostram camponeses

autênticos, sem a glamourização de estúdio, trabalhando a sua roça, cuidando de suas vidas, fazendo a sua história, que é a História a partir da luta secular do homem pelas necessidades mínimas de sobrevivência.

Zemlya tem a dimensão de um episódio bíblico. O milagre está presente na força do camponês que não se deixa abater pelas tempestades naturais ou provocadas. Certos planos, como o do velho chorando a morte do amigo. Traduzem perfeitamente a capacidade do cinema em ser emotivo e social, instrospectivo e crítico, realista e poético.

Não se viu, no filme de Dovzhenko, o estigma da propaganda que sombreou algumas realizações famosas do período e da mesma origem. O “sentimento nacional” muito caro aos filmes de então, foi aproveitado para afirmação da dignidade (universal) da criatura humana. O autor, como Eisenstei, impôs seu estilo aos ditames de Stalin e fez um cinema que hoje se guarda nas cinematecas mais expressivas do mundo.

Por tudo isso, *Zemlya* tinha que ser o melhor filme do ano. Se passou à margem, a culpa não lhe cabe e sim ao modo como se exhibe o cinema, dependente de esquemas econômicos inflexíveis.

51. HOUVE UMA VEZ UM VERÃO

Com uma filmografia, visto que realiza filmes desde 1957, como *Fear Strikes Out* (Vencendo o Medo), com Karl Malden e Anthony Perkins, Robert Mulligan está presente hoje, no vídeo, através de uma de suas obras mais notáveis dos últimos tempos. Trata-se de *Summer of '42* (Houve uma Vez um Verão) excelente relato de um momento na vida de três jovens adolescente e que estes, já adultos, relembram através os acontecimentos que marcaram suas vidas a partir de então. A descoberta do sexo, as experiências pessoais de cada um tentando quebrar as amarras de uma educação sempre funesta que é data para a juventude com os rótulos de formação necessária a assegurar o futuro de cada um.

Summer of '42 mantém um clima bastante descontraído e de onde se pode ver a ingenuidade que cerca as atitudes dos jovens que ao tempo em que discordam as vias tradicionais de procurar o amor, vão tateando em busca de suas próprias experiências, sempre melhores do que as dos outros, embora realizadas com maiores dificuldades.

Momentos de cinema e de beleza ressaltam das cenas com a jovem mulher do soldado que foi para a guerra e que se torna a amiga de um dos três amigos solitários.

A medida que crescem os sentimentos do garoto para com a jovem mulher e ela percebe a atração dele por ela há uma perfeita simbiose de sentimentos que chega aos demais componentes da turminha cada um dimensionando a sua descoberta do amor.

No fim das férias de verão de 1942, Hermie, o adolescente mais sensível do grupo, sai com uma experiência que lembrará no futuro com muita emoção e que o filme registra em sua voz, narrando as imagens daquele tempo: Ele fala das “aventuras” daquela temporada e concluiu: “A vida é feita de chegadas e partidas e, em cada uma delas, deixamos um pouco de nós mesmos”. Um filme poético até para certos pais que acreditam que os filhos devam viver a experiência, deles pais, e não as suas em particular.

Summer of '42 será exibido hoje à noite pela rede globo (entre nós TV-Liberal canal 7) inaugurando o programa “Cine Clube”, que exibirá filmes com a trilha sonora original, a legendas em português.

52. A VOLTA DE “FANTASIA”

Mais uma vez o público paraense tem a oportunidade de ver *Fantasia*, de Walt Disney. O filme tem muitos fãs. Um grande amigo da colunista, meteu-se no colorente Cinema Independência (hoje Caixa Econômica) e lá ficou das duas da tarde às sete da noite vendo ou ouvindo o filme.

O que é *Fantasia*? Em princípio uma ilusão de trechos de música erudita. A música é selecionada pelo maestro Leopoldo Stokowski, que na trilha original regia a Orquestra Filarmônica de Filadélfia. Agora, nestra versão, a trilha foi refeita para jogar (nos cinemas que podem reproduzir) o Dolby Stéreo. Mas houve uma preocupação de seguir o original de Stokowski, uma ilustre personalidade do mundo da música que morreu com mais de 90 anos há coisa de 3 anos atrás.

Na década de 40, quando o filme foi lançado, muitos intelectuais acharam que os desenhos viam muito mal os acordes. Houve quem se enfurecesse com a concepção de Disney para a Pastoral, botando hipopótamos de saio para dançar num lado paradisíaco. Houve também quem achasse confusos certos momentos em que se vislumbrava o metacinema como, por exemplo, o pedaço em que se “vê” o som (um desenho da faixa sonora de um filme ótico, movendo-se no sentido dos sons agudos e graves).

Mas a verdade é que *Fantasia* ganhou um ilustre lugar na História do cinema. Mesmo os que detestam Disney, seja pela “quadradice” de seus desenhos, seja por suas implicações políticas (entre elas o “dedurismo” no tempo do maccarthismo), acharam arte em *Fantasia*. E o que é mais interessante: aplaudiram a sequência de Mickey Mouse, *The Sorcerer’s Apprentice* (O Aprendiz de Feiticeiro), tida como a “mais elementar” no tempo em que o filme foi lançado.

Eu não vejo *Fantasia* há muitos anos. A impressão que me ficou foi boa. Hoje não sei se a inspiração de Walt Disney “casa” com o meu modo atual de ver as coisas. Neste caso eu posso dizer que o filme não mudou - eu mudei. Mas a função do crítico não é julgar pela sua mutação emotiva ou intelectual: o que importa é um julgamento imparcial e histórico de obra de arte. Ou a ratificação de que se trata, realmente, de uma obra de arte. O que eu espero é que o filme seja o primeiro bom programa cinematográfico do ano e o último que eu vou comentar antes do meu período de férias que começa nesta 2ª feira.

53. SESSÃO CINE CLUBE NA TEVÊ

Desde 1979 que os membros da APCC, durante a sua reunião anual, elegem, como de grande importância, alguns programas de cinema veiculados pela televisão. Ainda no final do ano passado, foi destacado *La dolce vita* (A Doce Vida) como o melhor filme exibido no vídeo, provando com isso, que não há discriminação quando o bom cinema está em jogo. Sexta-feira passada, a Rede Globo de Televisão (entre nós a TV-Liberal Canal 7) apresentou a sua primeira “Sessão Cineclube”, com o filme *Summer of ‘42* (Houve uma Vez um Verão) de Robert Mulligan. É inegável o sucesso de mais esta chance dada ao cinema uma vez que a sessão vai apresentar os filmes com legendas, arrebanhando aquele telespectador que não gosta de ver filme em televisão por causa da dublagem. Eu já me “curei” de desgostar dessa técnica, entretanto, algumas vezes, ela é tão mal feita que prejudica o programa cinematográfico que a gente elege para ver na tevê.

Mas quando este problema é do Carlitos ou em cinema de alguma história policial, não há dublagem que me afasta do vídeo.

Para esta sexta-feira a “Sessão Cine Clube” tem programado o desconhecido do público belenense “Duas Garotas Românticas”, do cineasta francês Jacques Demmy. É um musical que tem no elenco nada menos do que o “papa” da coreografia Genne

Kelly e mais Catherine Deneuve. Este filme foi realizado por Dammy pouco depois discutido *Les Plarapluies de Cherbourg* (Os Guarda-Chuvas do Amor). É bom que o telespectador fique atento, pois deve ser um programa importante, haja visto a sua escolha ter sido feita por um dos bons críticos nacionais, Paulo Perdigão.

54. FESTIVAL DE REPRISES

A Colúmbia vai promover no Cinema I um “festival” comemorativo dos seus 50 anos de Brasil. Neste festival estão inclusos os sucessos comerciais recentes como *Annie*, *Gandhi* e *Tootsie*. O problema é que os filmes não serão exibidos por apenas um dia como seria lícito esperar em se tratando de um festival, mormente de reprises. O plano é de verdadeiros relançamentos, com os filmes ocupando quase todo o mês do cinema exibidor.

A realidade é que Belém vem transformando num lugar muito ruim para cinema. Com a falta de filmes da Gaumont, por culpa exclusiva do sr. Jean Gabriel Albicoco, diretor da empresa no Brasil, os cinemas preferem entregar suas datas às companhias americanas, certos de que assim eles garantem uma bilheteria capaz de cobrir os custos operacionais. Por outro lado, a medida que deixa no ineditismo outros tantos filmes. Ainda ontem, em conversa com uma senhora norte-americana, mencionamos, nós duas, uma série de filmes que não chegaram ao Brasil e, em muitos casos, apenas no Norte. *The Great Santini* (O Grande Santini - O Dom da Fúria), por exemplo, que candidatou Robert Duval do Oscar (que ele só ganhou este ano), chegou à televisão, mas não aos cinemas. E também *Willie & Phil* (Willie e Phil – Uma Cama para Três) de Paul Mazurski, *Allonsanfàn* dos irmãos Taviani, *The World According to Garp* (O Mundo Segundo Garp) de George Roy Hill, *Ghost Story* (Histórias de Fantasmas) de Jon Irvin, e muitos mais que foram notícias.

Agora vejam bem: se não se viu tantos filmes, quantas vezes se viu, por exemplo, os musicais de John Travolta e *Raiders of the Lost Ark* (Os Caçadores da Arca Perdida)? Quantas vezes já veio *Flashdance*? E *Endless Love* (Amor sem Fim) de Zefirelli?

O público vem sendo traído por um esquema de programação que prefere os lançamentos. Dizem que esse mesmo público prefere pagar pelo que já viu do que arriscar no que ainda não viu e portanto, não sabe se vai gostar. Se a questão for considerada, então o cinema deve parar. Seria o que disse Peter Bogdanovich: “Os

bons filmes já foram feitos”. E arte realizada deixa de sê-lo. Ou há algum argumento em contrário?

Em tempo: este e outros assuntos ligados ao cinema entre nós serão discutidos hoje numa reunião entre críticos e pessoas que veem com simpatia o estudo do cinema. Um debate que será gravado para publicação nesta coluna, no próximo domingo.

55. ILUMINAÇÃO: GRANDE FILME POLONÊS AMANHÃ EM MATINAL

Illuminacja (Iluminação) é o que se pode chamar de um filme diferente. A proposição não é tanto. Segundo o filme, a pessoa é muitas vezes impedida de fazer o que quer, pois há que dar atenção às regras da sobrevivência. O tipo central, um jovem universitário, tem que deixar o curso de física quando constitui família e é obrigado a trabalhar duro para suprir as despesas de casa. Quando as coisas folgaram, quando ele consegue um mínimo de estabilidade capaz de fazê-lo voltar ao curso, já existe um problema que é o seu estado de saúde, combalido devido às lutas diversas para manter-se vivo e produtivo.

O filme é diferente no modo como a abordagem gera um assunto bastante oportuno. Começa pela esquematização que faz a partir do corpo humano. Há uma analogia do fisiológico com o social. A grande aventura do personagem teria como uma infecção em tratamento, o que aliás vem a acontecer no correr da narrativa.

Illuminacja revelou-nos K. Zanussi. O filme foi exibido pela primeira vez em Belém. (...) I Mostra de Cinema Polonês, trazida até nós em, ‘76 ou’ 77, se não me engano, pelo então Adido Cultural da Polônia no Brasil: o sr. Eugenius Sadurszki. Depois disso, o filme voltou como parte de uma outra “mostra”. E eu me lembro que ele foi solicitado, novamente, quando um outro Adido, Pawel Kulka, esteve aqui com outro programa.

Pela primeira vez *Illuminacja* vai ser visto num cinema. É o programa de amanhã de manhã do Cinema I. Um programa excelente, desses que encantam pelo aspecto formal e que deixam muito à meditação.

Para terminar, uma curiosidade: Zanussi foi o diretor de *From a Far Country*, um filme que mencionava o Papa João Paulo II como um coadjuvante numa estória de amor ambientada na 2ª Guerra Mundial. Este filme chegou a ser exibido em alguns estados e aqui foi anunciado, como o trailer sendo exibido por muito tempo no Cine

Palácio. Não se sabe o motivo de *From a Far Country* ter passado ao largo de nossas telas. E pelo talento que Zanussi demonstrou nos filmes dele que as “mostras” polonesas conseguiram mostrar, é lamentável este ineditismo.

Um dia destes eu falava neste espaço sobre o espectador, procurando caracterizar cada tipo, e chegando àquele que só quer ver no filme um momento de “lazer” como se o cinema só existisse para isso. Hoje, vou procurar mostrar que, independente do que se diz, o espectador não é um “ser passivo” diante de um filme e isso não acontece, haja vista a sua condição de indivíduo com uma visão própria da realidade, acumulada por suas próprias vivências, experiências senso estético, ideologia etc.

Em seu livro “Consciência Crítica Diante do Cinema”, Luis Espinal vai mostrar que uma das principais atividades do espectador no cinema, é a projeção subjetiva, sendo este cinema resultado de uma dupla projeção: a subjetiva – do espectador cinematográfico; e física – do projetor cinematográfico. A projeção física é a comum, ou seja, aquela idêntica para todos os espectadores. A projeção subjetiva, entretanto, é diversa para cada espectador, pois conforma já disse acima, ela engloba a bagagem de vida armazenada pelo indivíduo.

O crítico de cinema, como qualquer espectador, vê o filme também segundo sua subjetividade, o que quer dizer que, ao assistir ao filme de Fellini, Godard, Huston, Gavras etc., o filme passa a ser não somente destes diretores, mas também dele, crítico. Daí porque, na análise crítica de um filme, o profissional não pode ver o filme somente sob a condição de sua subjetividade, mas atentando para a projeção física conforme ela foi expressa.

Convém notar que a diversificação de opiniões sobre dado filme não se dá apenas entre espectadores, mas também dentro de nós mesmos. É só lembrarmos de um filme que vimos há alguns anos e como ele se apresenta diante de nós numa revisão atual, quando nossa vivência e experiências de vida tenham se reformulado. Lembro de um fato acontecido há algum tempo, sobre o filme de Bernardo Bertolucci, *Il conformista* (O Conformista). Meu início no jornal deu-se no mesmo tempo em que eu iniciava ou melhor, reiniciava os estudos, desta vez a nível superior ou universitário, depois de mais de 15 anos fora da condição. Ao assistir à estréia do filme de Bertolucci, gostei muito dele, acredito que a nível superficial de seu conteúdo.

No ano seguinte, já com uma boa bagagem das disciplinas que cursara um ano antes, fui rever *Il conformista* e ele me pareceu muito mais forte, mais cheio de questões que antes não chegara a problematizar, como é o caso da paisagem em que

Jean-Louis Trittrignan fala sobre o mito da caverna em Platão, paralelizando com a sua própria condição, antes um ausente de sua condição policialesca, cego, e em seguida as sombras se desfazendo pelo conhecimento que foi tendo dos fatos até chegar ao conhecimento real desses fatos. No caso particular, era alusão ao período fascista italiano.

Um ano antes, na primeira exibição do filme, eu desconhecia uma parte do que ele procurava desenvolver, aliando uma questão filosófica à realidade italiana da 2ª Guerra Mundial. Só quando me foi dada oportunidade de conhecimento dessa questão filosófica é que eu consegui ver melhor *Il conformista*.

Além dos filtros emotivos e psicológicos dessa projeção subjetiva, existem ainda os do tipo ideológico. Conscientizando para aqueles elementos dados comuns “inconscientes” do cinema (o que eu disse na semana passada sobre o conhecimento de quem faz, para quem faz, sobre o que faz, o cinema), influenciam no resultado dessa conscientização ainda, a visão do mundo e a ideologia do crítico. Não seria de outra forma, uma vez que a ideologia nos moldes que eu acredito, é uma das características do ser humano, haja vista a necessidade de todos por uma visão de mundo, seja ela de que forma for, ou consciente, de rotina, instintiva ou do próprio ambiente. Muita gente credita a ideologia um defeito (e eu já expressei esse erro aqui), mas se formos pensar bem, todos temos nossa visão de mundo própria, forjada a partir dos conhecimentos que coletamos durante a vida. As sínteses que ordenam a diversidade de dados extraídos da realidade supõem uma ideologia embora latente.

Luis Epinal dá um exemplo sobre isso: “(...) todo mundo é político. Os que se acreditam apolíticos somente o são sem sabê-lo; são conservadores que seguem a corrente e que a apoiam com sua passividade. Ademais, ser apolítico é somente um defeito, como ser analfabeto ou ser irracional” (p.25).

Inexiste o “ser totalmente objetivo” apesar dessa característica ter sido posta por uma certa sociologia que acreditava a ciência como um conhecimento neutro. Daí porque, não se pode dizer que o crítico, para falar sobre um filme, deve ser “despido de sua subjetividade”. Ao assistir a um filme, o crítico, como o espectador comum, vai fazê-lo com sua bagagem ideológica a nível do político, do estético, do religioso, do social, do ético etc., e querer que a coisa seja feita de outra forma, é querer o impossível.

Ser objetivo, nesse caso, é ter consciência do nível ideológico presente numa análise crítica, corrigindo o viés e a parcialidade que nesse caso pode ocorrer. Na

valorização de uma obra, o ser objetivo, portanto, está na base da lucidez que deve permear a crítica, seja esta obra totalmente em desacordo com a forma de pensar, seja esta obra totalmente em desacordo com a forma de pensar do crítico. A isenção e a objetividade, vão, portanto, por aí. Se não se consegue atingir esse nível, a crítica sobre dada obra será, portanto, excessivamente subjetiva e parcializada. A subjetividade que enfrentamos na análise de um filme expressa, portanto, o grau de maturidade do espectador ou do crítico. Esta maturidade não nos é dada pela idade cronológica nem pelo QI, nem grau de instrução, diz Espinal, mas vai depender de outros fatores como o caráter, a experiência de vida, sexo, equilíbrio emocional etc. Daí porque, nem sempre se pode deixar de estar atento àquilo que nossos filhos veem, pois, sem querer ser censores, devemos saber que certo tipo de violência praticada com instrumentos do dia a dia da criança, produz nela muito mais impacto do que um outro instrumento sofisticado que esteja fora de seu cotidiano, para ficar só neste exemplo.

Um outro fator que fica bem claro, é quanto ao fato de certos espectadores acreditarem que o cinema é somente lazer e se “embrabecem” com a crítica porque ela mostra que nem sempre é assim, e que o lazer, e que o lazer trás, “por trás das câmeras”, a condição comercial do produto cinematográfico. Se a vida toda fomos acostumados a ver cinema dessa maneira, e se não queremos mudar a nossa opinião, como é que poderemos ver cinema de outra forma?

56. NARAYAMA: O CAMINHO QUE LEVA A DEUS

Continua em cartaz, possivelmente até amanhã, o belíssimo filme de Shobei Imamura, *Narayama bushikou* (A Balada de Narayama), que retrata as características de uma cultura onde as regras e a organização social diferem daquela que conhecemos e a que fomos acostumados. Para cada situação da aldeia de Moko-Mura existe uma dada regra que deve ser observada. É o caso, por exemplo do limite dado aos velhos para que a partir dele busquem a morte: aos primeiros sinais de velhice, como a falta de dentes, o cansaço dos trabalhos no campo, se delineia a caminhada para Narayama. Quem não estiver preparada para ir até lá em busca de Deus, é considerado covarde e levado à força.

Uma outra regra, é a discriminação com o filho caçula. Não existem privilégios para ele, embora dele se espere o trabalho necessário para a sua permanência na comunidade; ao filho primogênito são reservados todos os direitos, incluindo-se de ter

que levar seus pais para Narayama, para falarem com Deus. Uma outra regra é a do castigo imposto aos ladrões. O despojamento de todos os seus bens, leva a que a comunidade opte pela extinção sumária de todos os membros, tendo em vista o retorno ao roubo.

As regras sociais expressas na aldeia de Moko-Mura, têm base na lei da sobrevivência, na crença da fome, tem base, portanto, nas formas materiais como essa comunidade se produziu. Não são regras feitas numa base idealística. É só entender, por exemplo, o motivo que leva os velhos a procurarem o caminho de Narayama: estes não têm mais força para aguentar a lida diária com a sobrevivência, sendo mais uma boca para comer. O castigo aos ladrões tem o mesmo peso, levando-se em conta a terra infértil em que vivem e conseqüentemente a possível falta de alimentos. Se os que não trabalham forem viver da pequena quantidade de produtos extraída da terra e com a força dos pequenos produtores, conseqüentemente no período do inverno todos passarão necessidades. E o que é interessante é que esse período coincide com a passagem dos velhos para Narayama. A produção, portanto, gira em torno desse período, conforme se verifica na narrativa do filme.

O lirismo com que Yamamura narra esses acontecimentos atinge o seu climax na subida de O Rim para Narayama. E a neve que começa a cair quando ela é deixada lá em cima por seu filho primogênito, representa o momento de seu encontro com seu Deus que está na Natureza. Aquele momento, é portanto, o momento de proximidade da aldeia com o que eles consideram sagrados. *Narayama bushikou* é um dos mais belos filmes que já foram exibidos nestes últimos tempos. Deve ser, sem dúvida, um dos melhores do ano.

57. CABRA MARCADO...: A PAIXÃO SEGUNDO COUTINHO

Houve um tempo em que havia uma seleção de filmes para exibir durante a Semana Santa. Os exibidores do interior do Estado, então, sempre davam um jeito de arranjar uma cópia surrada da *A Vida de Jesus Cristo* procurando conformar os fiéis conterrâneos a verem o que eles chamavam “documentário” da Paixão.

Hoje, não sei como é que está sendo feita essa “arrumação” para o período nos cinemas do interior. Muitos deles já fecharam sob o peso dos custos. Outros, entretanto, desistiram da façanha por culpa exclusiva de cópias do dito filme do Zecca. Em Belém, é possível que o único cinema a exibir a *Paixão de Cristo* seja o “Iracema”.

Os demais seguem sua programação normal.

Com o rótulo de “filme sacro” muito filme ruim já passou nesse período. Não é o caso de *A Paixão* de Ferdinard Zecca que, nada, nada, constitui-se num marco histórico para o cinema. Outros, entretanto, são plenamente substituíveis e por coisa muito mais atual e condizente com a prática de reflexão que a igreja requer nesta época. É o caso por exemplo de *Cabra Marcado Para Morrer*, de Eduardo Coutinho, que ao documentar uma fase da história do Brasil, conduz à reflexão sobre as injustiças que levaram à desintegração de uma família, a família de Pedro Teixeira, um líder sindical da área rural de Pernambuco, desintegração realizada em nome da “segurança nacional”. Se formos comparar as duas histórias, a de Cristo e a de Pedro Teixeira, elas são aproximadas pelos ideais de ambos: a justiça social e a liberdade para pleitear essa justiça.

Ambos deixam as suas famílias desintegradas: entre Maria e D. Elizabeth, a situação é de sofrimento e dor, mas também de luta. Alguém ouviu falar de Maria depois dos fatos que levaram Cristo à crucificação, salvo no terceiro dia em que ela fora visitar o túmulo do filho? Por 17 anos D. Elizabeth perdeu-se neste sertão brasileiro, sem os 11 filhos que de uma hora para outra foram distribuídos entre os membros da família dela. Uma das filhas suicidou-se ao ver tantas atribulações. Os outros não souberam mais que caminho cada irmão tomara. E viveram assim por 17 anos. Até que a câmara de Eduardo Coutinho conseguiu reuni-los com a mãe que, sintomaticamente, vestira a camisa de uma outra mulher bíblica – Marta - para prosseguir na vida.

Pedro Teixeira luta não somente para garantir a terra de trabalho para si, mas para os seus companheiros. Luta para ser respeitado como cidadão que também tem direitos, não somente deveres e dívidas. E nessa luta vai levando a família pois é também por ela que seus ideais se mantêm. E num dia qualquer, em mais um dia de luta pela sobrevivência, quando Pedro Teixeira caminha para a cidade para comprar livros para seus filhos, chega a morte de emboscada e traiçoeiramente o deixa estendido no chão.

A paixão de Pedro Teixeira na luta pela terra, representa a paixão de todos quantos, como eles lutam para garantir o espaço a que tem direito porque, como diz profeticamente Glauber Rocha através do personagem Manoel (Geraldo Del Rey) de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, “a terra é do homem, não é de Deus e nem do Diabo”.

Nestes dias, portanto, se alguém pode pensar que os filmes sacros desapareceram, lembrem-se deste *Cabra Marcado para Morrer*, pois através dele estaremos pensando a nossa realidade, as condições precárias em que ainda vivem as famílias incontáveis da zona rural deste Brasil imenso, e que contraditoriamente nega através dos seus governos, um só pedaço para os que fazem da terra o seu lugar de trabalho.

58. CINEMA E CRISE

Diz-se que o cinema está em crise, que os filmes bons já foram feitos, enfim, uma série de situações que parecem expressar o fim do cinema. Não creio nisso. Ultimamente, o cinema norte-americano tem se preocupado em fazer um certo tipo de filme que dê bilheteria dentro de seu próprio mercado. Assim, é que a maioria da sua produção atual tem uma forma de narrativa mais regionalista, mais voltada para o consumo interno, onde as piadas das comédias mexem muito mais com o dia a dia do norte-americano, levando este a entendê-las muito mais do que outras plateias. O interessante é que grande parte dessa produção tem chegado por aqui em vídeo cassete. Mas não fiquem com água na boca: a maioria é ruim, mesmo, embora não se saiba a repercussão da plateia que vai ao cinema apenas com uma finalidade: o lazer.

Mesmo com essa tutela de divertimento, creio que devemos nos importar com a qualidade do que vemos, levando em conta o critério crítico pessoal sobre os filmes.

59. TOP SECRET

O americano não deixou de lado a sua mania de tentar fazer rir o espectador por meio de *gags* que cheiram a reforços preconceituosos sobre as mais variadas imagens, tipificando e levando ao pública essa tipificação ao ponto de criar em torno deles um reforço tão grande que a maioria das vezes não sabemos muito bem por que temos um ponto de vista negativo contras certas coisas.

É o caso de lembrar aqui a imagem deixada por latino americanos como os porto-riquenhos, por exemplo, haja vista a imagem que deles já nos foi passada pelo cinema (houve um tempo em que este tipo imperou no cinema americano, daí o motivo porque estou levantando a questão agora): um povo de briga, desordeiros, tendente a viver no *bas-fond* e assassinos por paixão. A imagem dos alemães, sempre foi de perversos, de

“vilões” da vida. No caso do brasileiro (muito pouco visto) desconhecido em seus costumes, apelava-se ao primitivismo em que deveria viver. E os russos, coitados, permanecem na “ordem do dia” da tipificação norte-americana, sempre nos papéis de bandidos, de traidores, e sempre em luta com o americano em busca do poderio bélico.

As considerações vêm a propósito de *Top Secret* (Top Secret!: Superconfidencial), a comédia de trinca Jim Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker, os mesmos que já fizeram *Airplane!* (Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu) I e II partes.

O argumento na verdade é um fio de meada para as *gags* preconceituosas. Um cantor norte-americano vai a Berlim Oriental para se apresentar num festival de música. Neste meio campo, um general de Alto Comando Alemão prepara um golpe para reunir as duas Alemanhas no regime comunista. Para isso, ele aprisiona o professor Paul Flammond, que tem uma arma secreta de poderio incomensurável. Como nas estórias mais corriqueiras, o professor tem uma filha que vem a se apaixonar pelo cantor americano. O resto é fácil de prever.

Há quem ache graça das piadas do filme. A própria tipificação, carregando nos estereótipos, é tida como fator cômico. A meu ver, isto é desgraçadamente pior. Brincando, brincando, Hollywood vai dando um recado, vai disseminando conceitos ideológicos, vai “fazendo a cabeça” de muita gente. E neste caso específico, os autores chegam ao cinismo de se criticarem, como na cena em que a filha do professor e o cantor americano dizem que a estória é típica de “filme abacaxi”. Esta “confissão” é para desarmar algumas críticas. Mas, infelizmente (ou felizmente), as situações de pretensa comicidade não conseguem que os críticos mais atentos engulam a poção. *Top Secret!* não é simplesmente um abacaxi. É abacaxi venenoso. De efeito prolongado.

60. ENSAIO DE ORQUESTRA

Com o projeto original destinando-se à Rádio e Televisão italiana, só posteriormente, a partir do sucesso que o filme alcançou com a polêmica aberta em torno dele pela temática abordada, é que Fellini reconsiderou e mandou editar o filme para o cinema. *Prova d'orchestra* (Ensaio de Orquestra) é, portanto, um filme posterior à *La città delle donne* (Cidade das Mulheres) e *E la Nave Va*.

O argumento do filme é a realização de ensaio de uma orquestra cujo ambiente é um salão construído no século XIII e reunindo músicos jovens e velhos. Por alguns minutos Fellini procura identificar (através da câmera de televisão presente na ocasião

para gravar um programa com o grupo), cada membro da orquestra inventariando a forma deles pensarem a música, o instrumento que tocam em particular e no geral em relação aos demais instrumentos. A chegada do maestro, entram em cena também, o diretor da orquestra e o membro do sindicato que assegura aos seus sindicalizados as bases da lei trabalhista.

À medida que o ensaio se realiza, verificando-se a acentuação do autoritarismo do maestro, sendo este, inclusive, chamado atenção pelo membro do sindicato. O intervalo leva os músicos para um bar e o maestro segue para o camarim usufruindo de todas as mordomias que a sua condição exige. É lá que a câmera de televisão vai encontra-lo, iniciando-se um longo diálogo entre o entrevistador e o maestro, tornando-se, no final, um monólogo. É a partir desse momento que a concepção de mundo do maestro fica mais à mostra e o seu autoritarismo fica muito mais evidente. Ao chegar ao salão do ensaio, não reconhece mais nem o ambiente, nem mais os seus subordinados, pois estes, passam a exigir a sua saída.

Alguns dos participantes do movimento pró-deposição do regente pedem um ou outro para regê-los, enquanto outros querem mesmo ficar sem direção, pretendendo dirigir-se a si mesmos. Outros, os mais velhos, mostram-se surpresos e ficam do lado do maestro. Só que, momentos depois, parte do salão do ensaio é destruído, pegando todos, elementos passivos e revoltosos, de surpresa. Quando cessa o grande estrondo e dissipa-se a poeira deixada na sala, aos poucos os circunstantes levantam-se à procura de seus instrumentos. Além do grande pavor que cerca a todos, há o saldo de um morto.

A palavra encorajamento é dada, então, pelo maestro, que procura só erguer as coisas caídas e as pessoas, mandando-as tocar determinada música. Todos, num misto de insegurança e surpresa, conseguem realizar a contento o ensaio programado sem ouvir nenhuma recriminação do maestro. A câmera vai em busca do rosto de cada um dos músicos e mostra a expressão de horror pelo acontecido e finaliza num plano onde o maestro continua a reger a sua orquestra até um momento em que a tela fica totalmente escura restando apenas a voz grave e ríspida do maestro num discurso sempre mais enérgico, sempre mais forte e autoritário.

Meu interesse em que o leitor conheça o argumento de *Prova d'orquestra* é justamente para que ele tenha uma ideia da forma como foi concebido o filme. O interesse de Fellini foi o de mostrar uma dada sociedade que ele jogou uma história passada, onde os indivíduos eram tratados de forma autoritária. Ao se organizarem para derrubar o poder, sua força entra em choque com forças adversas, o que faz com que

inesperadamente o maestro ou regente máximo da sociedade, consiga reaver as suas forças e venha mais forte do que anteriormente. A desordem dá lugar à ordem sem que haja um equilíbrio, pois, as forças dominantes então, são muito mais fortes do que antes, além do fato de ter pegado todos de surpresa, causando insegurança e pânico.

Que elementos tem Fellini para construir essa grande metáfora?

No início do filme, o copista das partituras apresenta ao espectador o palco de acontecimentos passados. Fantasticamente, o ambiente vai se estruturando, os personagens vão surgindo na sala e sendo apresentados. Em seguida, o interesse da televisão por aquele mundo leva à identificação de cada um em particular, suas especificidades, suas diferenças, a competição entre eles, a valoração para o seu instrumento em particular e o desinteresse pelo geral – o que leva à identificação dos vários degraus do egoísmo e falta de consciência para o fato de que, o que vai se tornar presente dentro daquelas diferenças, é o trabalho de equipe, o esforço coletivo, para assegurar a excelência do trabalho (ver a cena em que, apesar da presença do maestro, a maioria dos músicos está desinteressada do conjunto, apercebendo-se somente de sua entrada em cena).

Aparentemente os músicos tocam bem mais à visto do maestro, não há sintonia entre eles, daí as constantes interrupções do ensaio, procurando este contornar as quebras de ritmo e de compasso. Só que entre si os músicos acreditam estar bem. Entre os músicos, há ilustres personalidades e pessoas do povo, elementos da zona rural, o que mostra a intenção de Fellini de estar convertendo o seu “ensaio”, na análise de uma sociedade de classes. Esta diversificação social é que leva o cineasta a mostrar que nem todos pensam o mesmo sobre o mesmo objeto dado o nível de classe de cada um em particular: e isto está bem claro quando, a partir do momento em que um grupo desses músicos se organiza para depor o dirigente autoritário, utilizando algumas estratégias de luta que acompanham os movimentos sociais (mas vistas por Fellini como radicalismos), e acercam-se do maestro os elementos mais velhos da orquestra e um outro jovem que já ficara bem caracterizado durante a entrevista via tevê.

É bem clara a colocação de Fellini, quanto ao destino do movimento: o estremecimento do prédio que já vinha de há algum tempo, mais precisamente a partir dos momentos iniciais do ensaio, tem o seu desfecho quando o grupo que luta esta para assumir uma nova posição no encaminhamento da luta. Fica bem evidente para o espectador mais atento, aquele que não vê com estereótipos as lutas sociais, que o quadro que Fellini compõe deste movimento, e calcado em características de

movimentos radicais. É certo que há nessas lutas, os elementos exaltados, mas todos ali estão organizados para um embate superior que possibilitará uma nova estrutura no quadro de governo pretendido.

O conformismo e o medo de mudança expressos em certas pessoas mais idosas, está muito bem-posto. Como está, também, o “banho de água fria” que tomam os lutadores com a destruição do seu campo de batalha, destruição, note-se, que não é arquitetada dentro daquele contexto que vem de fora (a grande esfera maciça utilizada para a demolição de edificações que fica pendente do teto como uma presença ameaçadora).

O que mais desarma aquele que foi (ou vai) esperando mais alguma coisa que possa salvar Fellini do pensamento que ele bem expressa no filme todo, é o final. Embora para algumas pessoas esse final seja um alerta para as desordens sociais que poderão levar ao caos se as sociedades não se organizarem, é que o “mestre” não deixa margem para que se pense num outro final, numa mudança, numa reorganização das forças pretensamente sem um nível de consciência que as possibilite assumir o poder no futuro. Porque não há margens para retorno aos passos atrás da luta travada, justamente porque, o final, antes que o espectador veja a tela às escuras, expressa a retomada do poder pelo maestro ainda mais ameaçador no seu autoritarismo, enquanto o grupo revoltoso queda-se sem movimentos, apenas preocupado em sobreviver daquilo que ainda não viu ou vislumbrou muito bem.

Prova d’orchestra por ser um excelente filme, me dá medo de constatar que Fellini esteja esclerosado. Ou, o que é pior, tenha deixado de acreditar no homem.

61. CONSIDERAÇÕES SOBRE A MAIOR BILHETERIA DO ANO

O filme que chamou mais público em Belém, este ano, *Bachelor Party* (A Última Festa de Solteiro), representa mais do que um atrativo solitário para um público que vai a cinema apenas para se “distrair”, uma síntese de todo um processo que eu prefiro chamar de desvirtuamento ao invés de alienação cultural, a que o grande público de cinema está sujeito com a importação de um tipo de filme que a gente pode rotular, sem susto de incorrer em erro, de oportunista.

Quando se soube que *Bachelor Party* tinha sido “o preferido do público” eu procurei, apelando para o recurso do vídeo, comparar o citado filme com um outro, do mesmo título original (*The Bachelor Party*), feito em 1957 e recentemente exibido na

televisão (Despedida de Solteiro). Nada mais curioso, nada mais indicado para que se defina a condição do filme, como elemento de comunicação, em pouco mais de 25 anos.

The Bachelor Party acompanha um grupo de pessoas – homens feitos - diante da festa que um amigo em comum vai dar, dois dias antes de seu segundo casamento. A câmera, antes da tal festa, persegue os personagens em suas casas e no lugar de trabalho (que é o mesmo de todos). Cada um, naturalmente, tem o seu problema, tem o seu modo de encarar a vida. O que mais significa para a câmera é o jovem economista, “bem-casado”, atravessando dificuldade financeira, sem vontade de sair de casa à noite, mormente para a tal festa do amigo. Mas ele, como outros que se vêm a conhecer, vai e se envolve num burburinho que só faz evidenciar, tanto nos convidados como no dono da festa, uma profunda angústia, um quadro de solidão que se torna reticente ao fim do filme.

A seriedade do roteiro de Paddy Chayfskie, cinematizado por Debert Mann, é como que respondida pela “grossura” de Neil Israel em *Bachelor Party*. Aqui, neste caso de chanchada à americana, qualquer ponto de contacto com uma realidade que não se disfarça é, como costuma dizer o letrado de rodapé, “mera coincidência”. O que existe é uma série de anedotas, muitas delas vangloriando-se da liberdade de expressão do cinema moderno, julgando que o momento é para rir – e que rir significa o divórcio total com o consciente.

O primeiro filme, ou seja, o de 1957, fracassou redondamente nas bilheterias. O segundo foi o que foi. Disso tudo, a gente deduz que o grande público prefere, realmente não pensar, utilizando o cinema como um elemento escapista. Se isto é bom, não cabe ao crítico definir. Cabe lamentar alguma coisa, especialmente a impossibilidade de se encarar uma certa realidade, ou de se generalizar a realidade como uma coisa repulsiva que não se busca, de forma alguma, numa sala de cinema.

62. O FILME DE NATAL

O cinema é pródigo em filmes com temática natalina. A história de “Santa Klaus” nunca foi tão utilizada por outra arte como já foi pelo cinema. E muito embora a linha crítica sobre o humanismo natalino mantivesse a abordagem de alguns dos exemplares cinematográficos, a maioria, entretanto, procurou sempre manter a velha tradição de contar a história padronizada que todos já conhecemos.

A reflexão sobre o Natal me parece fundamental, pois, de todas as festas universais, a que mais acode à emocionalidade é esta; e em se tratando do cinema, representa uma arte que leva à reflexão, ao envolvimento maior com a temática abordada. Manter o elám entre os dois, requer um cinema com cérebro de mestre, pois no contrário, padronizam-se um e outro, sem ter conseguido atingir o interesse que poderia acontecer, caso o processo se desse de outra forma.

Muitas pessoas só se apercebem das outras, através do que eu chamo de “bondade natalina”, aquela euforia para a virtude, desconhecida durante o ano inteiro. E quantos filmes já reforçaram isso?

Em *Scrooge* (Adorável Avarento), uma das várias versões de “Mr. Scrooge”, a peça de Charles Dickens, Ronald Neame, o cineasta responsável conseguiu articular bons momentos da reflexão sobre a festa do Natal, quando utilizou o *flashback* rememorando os Natais passados do personagem avarento, Mr. Scrooge escravo do dinheiro, fator que o levou a distanciar-se das pessoas que amavam de verdade. Refazer o processo de vivência em função da reflexão sobre o humanismo natalino parece essencial se quisermos pensar um cinema crítico sobre a festa interferindo no dia a dia dos indivíduos, modificando sua postura distante das situações já postas.

Mr. Scrooge, personagem da literatura inglesa, era um velho, aparentemente mau, moldado pela ganância da riqueza e, ao afastar-se dos amigos e parentes, caracterizava a sua avareza não somente por não querer repartir com os outros o dinheiro que acumulava, mas também por retrain-se ao amor das pessoas. Não se relacionava com ninguém com medo de perder a fortuna. Um *flashback* sobre os seus natais passados, mostra o que perdeu com as atitudes avarentas: o amor de sua namorada, a desconfiança de seus parentes em relação ao carinho que poderia dar a ele, a amizade de seus empregados. É claro que a versão musical de Neame vai privilegiar a linguagem própria do gênero, mas o que subjaz, reflete a retomada de atitudes mais saudáveis de Scroog em relação ao seu próximo. Outros filmes sobre o Natal devem ter muito mais elementos do que este lembrado agora, *Scrooge*, de Ronald Neame para se pensar a grande festa da humanidade. O meu objetivo, não foi, contudo, tomar como exemplo, um melhor filme que sintetizasse o Natal, mas um simples exemplo para justificar os conceitos que a gente deseja transmitir nesta época. Um modo de desejar Feliz Natal a todos os que prestigiam o bom cinema e, por continuidade, esta coluna.

63. DE VOLTA PARA O FUTURO

Steven Spielberg continua a sonhar suas fantasias cinematográficas, desta vez através de Roberto Zemeckis, usando a tecnologia mais avançada como fator de encadeamento da trama de aventuras, contextualizando o passado e o presente através de uma viagem na máquina do tempo que, ao realizar o cruzamento entre essas duas etapas históricas do homem, responsabilizando-o pela mudança do curso de sua própria história. No caso em questão referente ao argumento de Spielberg, é o jovem Marty Mcfly (Michael J. Fox) que, como ajudante de um cineasta considerado louco, viaja para o passado – para a década de 1950 – vindo a conhecer seus pais ainda em fase de namoro e procura interferir no processo de conhecimento entre ambos com medo de ficar de fora da História.

A interferência é benéfica, pois, Marty consegue transformar o caráter ingênuo do pai, aproximando-o da jovem que viria a ser sua esposa e mãe de Marty. No retorno ao lar, depois de uma semana no passado encontra a todos os familiares dentro de uma outra perspectiva de convivência. Em outro caso, Marty consegue interferir, que é a do atentado de um grupo de terroristas contra o velho cientista e que objetivava roubar-lhe o plutônio, combustível da máquina do tempo.

Back to the Future (De Volta para o Futuro) é mais uma aventura fantástica que Spielberg/Zemeckis realizaram, sem a intenção de uma análise sócio-cultural, muito embora o caminho esteja aberto para ela, haja vista o confronto que o filme faz entre duas épocas distintas. Dá para perceber nesse confronto que o nível cinematográfico da produção norte-americana em 1955 privilegiava o gênero romântico do tipo folhetim, que as festinhas escolares e/ou familiares eram os meios tradicionais e inevitáveis das “paqueras” entre os jovens e que as canções românticas e os *blues* do tipo Nat King Cole representavam o encanto musical do momento. A interferência, nesse espaço temporal, de todo um novo *modus vivendi* de uma outra geração que convive com as mais complexas descobertas da tecnologia espacial e suas influências nas artes, na economia, na indumentaria, dá para assustar qualquer vivente. Daí porque, não é à toa que Marty, o personagem da estória, com uma indumentária anti-radioativa é perseguido por todos os membros de uma família, (em 1955) como se fosse um “extraterrestre”. Ou então, deve-se supor o espanto dos jovens de 55, quando Marty começa a tocar um número de rock usando todos os gestos e o comportamento característico dessa dança.

Do mesmo modo o jovem da década de 80 se espantará com o nível de costumes de épocas passadas. É óbvio o confronto feito no filme, muito embora a intenção tenha sido com outra expectativa. Spielberg/Zemeckis deram o seu recado acentuando as marcas registradas do primeiro, que expressa ingenuidade e gozação num clima de fantasia infantil bem a gosto de um número expressivo de expectadores. É só lembrar de *E.T. the Extra-Terrestrial* (E.T.: O Extraterrestre), *The Goonies* (Os Goonies), *Raiders of the lost Ark* (Os Caçadores da Arca Perdida), *Gremlins* e muitos outros.

64. SUBWAY

Qual a fórmula para que um filme seja considerado bom? Que elementos você procuraria para chegar a um conceito neste sentido? A técnica formal? O nível de profundidade do conteúdo aliado a essa técnica? Um argumento de força? O dimensionamento da estória num contexto sócio-histórico?

São critérios, que podem ser aliados a outros mais subjetivos como o do gosto pessoal sobrecarregando mais um do que outro desses critérios objetivos, e que levam uma definição pessoal sobre a cotação em que enquadrámos determinados filmes. Se enquadrarmos nessa linha o filme de Luc Besson *Subway*, ele vai ter as mais variadas notas, onde a cotação de um Jean-Luc Godard, por exemplo, seja a mais alta (Godard achou o filme excelente) e a de um outro crítico do nosso meio seja a menor, de acordo com a priorização dos elementos que este crítico tenha feito e que por sua vez, diferem da priorização de um Godard por exemplo, mas nunca se pode dizer, como se diz quase sempre, que havendo deflagração díspar de conceitos, houve má fé ou falta de critérios do crítico que deu nota mais baixa, pois a nota de Godard não é o termômetro e sim os critérios estabelecidos por cada uma das pessoas; sejam elas de que nível for, devem ser respeitadas.

O preâmbulo vem por conta justamente de *Subway*, um filme aparentemente “sem pé nem cabeça”, mas extremamente forte, dentro das linhas a que se propõe. Não há estória porque esta se faz de forma marginal, ou seja, procurando processualizar um outro lado "modus vivendi" dos indivíduos nas grandes cidades. Por exemplo, que, nessas grandes cidades onde o metrô é um dos meios de transporte mais utilizados, vai estar preocupado em saber que existe uma vida pulsando no interior desse grande sistema de transporte? Quem toma o metrô está mais interessado em chegar a seu destino sem qualquer problema, não percebe os mil modos de vida que coexistem nesse

mundo. A configuração desse outro lado da moeda feito por Luc Besson, dá-se em bases poéticas, mas expressando também o que existe aqui fora: a mocinha rica que ama o ladrão para fugir de um casamento vulgar, onde a base financeira é sempre a que determina os seus passos e também a ordem de morte e de vida sobre quem quiser sair fora do esquema.

Um outro ponto levantado é quanto a ética dos pequenos marginais existentes nesse submundo. Há uma ordem gerenciando essa ética, que, embora ferindo a ordem estabelecida, expressa um nível de objetivos pessoais do interesse de cada um desses sujeitos. O confronto com os policiais é um risco que eles correm a cada minuto, mas a agilidade de idéias e de locomoção por conhecerem melhor do que ninguém o seu pequeno grande mundo, os torna vencedores.

Subway tem um clímax intensamente poético, deixando no chinelo muito filme com pretensões românticas: a cena final da caça e morte ao marginal-elegante diante da amada que se desespera com os obstáculos que tem que enfrentar para chegar até ele e quando o faz, alcança-o já agonizante.

Isabelle Adjani e Christophe Lambert, como o par romântico, estão muito bem em suas personagens. A desmistificação da ambientação que sempre serviu para esboçar temas de “chegadas e partidas”, ocorre em *Subway* como proposta básica de obrigar a ver muito mais do que se vê na aparência do filme. Veja-o sem falta.

65. OS ESQUECIDOS (LOS OLVIDADOS) DE LUÍS BUÑUEL

Luís Buñuel é o grande mago do cinema. Através de seus filmes, aprendi mais do que em qualquer livro que quisesse explicar a objetividade e os caminhos da arte cinematográfica. Sempre sentí que cinema não era somente aquilo que eu estava acostumada a ver na minha cidade interiorana, Abaetetuba, nem nos arranjos de sessões realizadas pelo Consulado Americano no meu Colégio (Santa Rosa), nem também alguns “digeríveis” programas que muito depois, já casada, gostava de assistir no Bandeirante. O cinema buñueliano era muito mais que isso. Era algo que fazia pensar, mesmo fora do cinema. Eram imagens que estavam no dia-a-dia da gente e sobre as quais tínhamos outro conceito. Era uma linguagem diferente daquela que me era dado a ver em outros filmes, embora Buñuel utilizasse os elementos disponíveis na estrutura tradicional do cinema.

Viridiana foi o primeiro filme seu que assisti. Mas é claro que, à época em que este foi lançado em Belém, causou grande impacto, mesmo naquelas pessoas acostumadas ao processo fílmico; avaliem em mim saída de um mundo em que o “religiosismo” tranquilizava, as nossas angústias existenciais, sem chances de chegar às grandes dúvidas, porque já se tinha uma justificação para elas. O filme revolucionou minha cabeça. Mas aquela geração que comigo enfrentava um novo fato cinematográfico, passou a ser mais vulnerável nas suas certezas. Um ser humano continua a sê-lo dizia Buñuel, mesmo com suas deficiências físicas.

A piedade que ele nos causa, não deve ser embutida naquele estígma que está à mostra, mas nas suas próprias deficiências em não se considerar um indivíduo. E estas (deficiências) se diluem na necessidade dele (indivíduo) criar um retrato ideal para enfrentar sua própria covardia. E quem fica por trás dessa proposta idealista, é a grande maioria de agências que a sociedade cria como instrumentos pedagógicos para “ensinar a socialização”.

Em *Los olvidados* (Os Esquecidos), de 1950, Buñuel vai a fundo nas idiossincrasias sociais de inversão dos conceitos sobre a prática da marginalidade de menores adolescentes. Não há moralismos para justificar essas práticas, mas, somente o processo de sobrevivência aprendido e apreendido numa sociedade injusta. A crueza não está na força da prática marginal em buscar o pão do dia-a-dia, sem qualquer vínculo com a ordem estabelecida, mas na necessidade de sobreviver no seu estágio mais simples, ou seja, em vencer a fome, a sede, a miséria material que se instala na família. Como fugir à situação posta, presente, existente, de fato, sem ter as chances de outros? Aqui, não há nenhuma justificação da situação, mas tão somente a exposição dela, tão visível, mas ao mesmo tempo, impondo-se numa inviabilidade afrontosa por força das disposições reguladoras e de normas sociais e morais.

Los Olvidados foi realizado no México, em 1950, mas somente exibido em Belém na década de 70, numa promoção do Cine Clube, no Grêmio Literário Português. Nunca foi exibido comercialmente. Ele está mais uma vez no circuito alternativo, Cine Teatro Líbero Luxardo. Não percam a chance de assisti-lo.

66. O PÁSSARO SANGRENTO

O diretor deste filme é novato, embora isto não determine a qualidade que pode apresentar um filme. Há cineastas novos que fazem coisa boa. Michel Savi, entretanto,

vulgarizou-se nesta primeira iniciativa, adentrando na espantomania que é o que está dando lucro ultimamente no cinema.

O argumento de *Deliria* (Delíria: Pavor em Cena) trata do seguinte: um grupo teatral está ensaiando uma peça a ser lançada naqueles dias na cidade. O local onde estão os atores é um velho teatro, mas o que é mais sério é que ninguém está satisfeito com o diretor, muito irritado, durante todo o tempo do ensaio. Devido a uma entorse, uma jovem atriz que teria sido mandada embora do grupo, sai em busca de remédio no hospital local e ao voltar para o teatro aí começam a surgir vítimas da violência de alguém que ninguém sabe quem é. Ao fechar as portas do teatro para continuar os ensaios, já com vistas no lançamento da peça prevista para logo, utilizando-se de publicidade em torno dos crimes, o diretor sela a extinção do próprio grupo, visto que, no interior do teatro é que se encontra o assassino. A noite de terror que se segue daí, faz mais da metade do filme. Quando amanhece, somente está viva a jovem que deu guarida para a entrada do assassino no teatro. As novas investidas da polícia somente confundem a situação. O final é mais um susto para o espectador que, embora já saiba de tudo desde o início, fica esperando a cena final para se assustar novamente.

A narrativa de *Deliria* se estrutura nas pegadas da nova onda da espantomania. Apesar do decor utilizar-se do cenário teatral para dar o seu recado, onde os bastidores e os camarins são o palco principal dos desfechos sangrentos, não há qualquer vínculo com o célebre filme de Alfred Hitchcock, *Stage Fright* (Pavor nos Bastidores, embora destes possam ser lembradas passagens superficiais do argumento. O que se vê no filme de Michael Savi é um apanhado de mortes violentas onde a tônica maior é o susto vulgar, sem que o suspense seja trabalhado, sem que haja uma necessária utilização das formas dramáticas para encaminhar a narrativa construída. É por isso que, nas primeiras sequências já se pode perceber o que vai acontecer nas últimas, já se entende que o assassino está à espreita, basta para isso que seja observada a construção dos tipos desde a fase inicial.

Muitas vezes o espectador/leitor fica sem entender por que é que o crítico de cinema faz alusões positivas para determinados filmes de suspense e não faz a melhor para outros, na mesma linha temática. Afirmo que é justamente pela distância observada em torno do mecanismo construtor da narrativa que leva alguns cineastas a criarem em cima de cenas de suspense enquanto outros quedam-se na utilização de velhos clichês. *Deliria* está no último caso. O cineasta responsável por sua realização, não se preocupa em trabalhar o tipo de assassino, por exemplo. Este aparece de forma

natural apenas uma vez e fica marcado no espectador pela máscara que usa naquele momento apenas. Não se sabe dele, no que levou àquele estado esquizóide. As mortes que ele pratica acontecem simplesmente numa relação dramática sem consistência, haja vista não ter sido trabalhado o nível psicológico do tipo.

Outros detalhes nesse sentido veem-se em relação aos demais tipos. Cria-se determinante emocional para uns e outros, esperando-se ver algozes e vítimas, o que no cinema a gente já tem visto muito. São tipos clichês que estão em toda parte, principalmente nestes filmes da espantomania.

Deliria pode ser uma “curtição” (?) para quem acha que é apenas diversão, mas pode ser, também, uma “chatura” para os que querem ver mais alguma coisa. Mesmo para os amantes do gênero, a quebra do suspense pode estar no início. E isso é ruim.

67. RAMBO III – A NOVA MISSÃO

O fenômeno *First Blood* (Rambo – Programado para Matar) está de volta às telas, sendo esta a terceira aparição do tipo. Na primeira vez, “Rambo I”, Sylvester Stallone chegou como quem não quer nada, salvo aquietar-se em qualquer lugar do seu país em que pudesse ficar em paz. Chegou como um anti-herói depois dos insucessos da guerra do Vietnã. Mas havia internalizado os estigmas da violência, cujos mecanismos aprendera, primeiramente na caserna (ver *Full Metal Jacket* [Nascido para Matar] de Stanley Kubrick), e depois, na aplicação do dia a dia nos campos de guerra.

É esse o tipo que nos chega, no primeiro filme da série. Uma técnica que tem o cinema é justamente essa, a de preparar o espectador para gostar ou não gostar dos personagens que ele cria, para levar à apoteose final, dependendo do interesse e do impacto causado com a apresentação dos tipos. A guerra do Vietnã foi uma “espinha de peixe” que ficara encravada na garganta dos norte-americanos, visto que, as suas tropas tiveram que sair às pressas do *raid* da violência, deixando para trás uma questão nacional definida pelo orgulho que sempre tiveram em relação à dominação mundial.

O escritor norte-americano David Morell, formado pela Universidade Estadual da Pensilvânia no final da década de 60 escreveu o romance *First Blood* que deu margem ao primeiro filme - depois de ter visto dois documentários de TV em que eram situados os problemas da guerra do Vietnã: um, sobre a guerra propriamente dita, e o outro, sobre os protestos violentos que foram armados pelos seus próprios compatriotas sobre a mesma guerra. Morrell partiu da ideia básica que levantava a seguinte questão:

“e se a guerra do Vietnã acontecesse dentro de nossas próprias fronteiras?” O protagonista de *First Blood* era um ex-combatente totalmente psicótico de guerra e sendo descrito por seu criador como “um símbolo do próprio Vietnã”.

No livro de Morrell, o herói (que era o que estava na cabeça do autor) além de ser violento demais, tinha o arquétipo de um bandido, além do que, morria no final da história, coisa que Hollywood não aceita e nem mesmo as plateias mundiais.

Em 1980, Mário Kassar e Andrew Vajna, dois produtores independentes compraram os direitos de *First Blood* para a empresa Carolco Films, convocando de imediato Sylvester Stallone para interpretar John Rambo, devido ao sucesso desse ator em *Rocky* (*Rocky: Um Lutador*). Stallone não só aceitou como pediu também que os produtores lhes dessem o direito de mexer no roteiro dizendo sobre o tipo: “minha visão de Rambo era que ele era, ao mesmo tempo, um patriota e um bandido. Alguém que adora o sistema, mas desconfia das pessoas que atuam dentro dele”.

First Blood estreou em 1982, fazendo um sucesso danado tornando-se uma das maiores bilheterias da história do cinema. A nova pincelada de Stallone, deixando vivo o herói, agradou a todas as plateias.

Com *Rambo: First Blood Part II* (*Rambo II: A Missão*) Stallone está quase sozinho para criar as aventuras do tipo, que desta vez vai ao Vietnã ganhar a guerra, nem que seja através da fantasia do cinema. Estava assim, lavada a honra norte-americana de ter saído daquele país com as calças na mão, como se diz, este novo *Rambo* rendeu mais de 270 milhões de dólares, nos EUA e nos países onde foi exibido.

As aventuras de *Rambo III* estão na base também da política internacional desenvolvida pelos EUA. Não é desconhecido do público, a luta travada entre as duas grandes potências pela dominação do mundo – EUA e URSS. É em cima dessa luta que *Rambo* é lançado então. O estratagema começa com o aprisionamento do coronel Trautmann (Richard Crenna) por um militar russo, o coronel Zaysen (Marc de Jorge) comandante do posto ocupado no Afeganistão. Trautmann, amigo de Rambo, está sofrendo as piores violências na prisão, enquanto Rambo encontra-se num templo budista da Tailândia em busca da paz. É para salvar o amigo que o tipo sai de seu recolhimento e vai lutar sozinho contra o inimigo de seu país, agora seu, particularmente.

Bem, acontece que, já depois de pronto o filme, os russos deixam o Afeganistão, há mais uma conferência da paz em torno do desarmamento nuclear, Gorbachev anuncia a *glasnost*, havendo uma série de outras mudanças na política internacional

entre os dois países, mudanças que passam a criar um novo clima nas relações entre eles. Pelo menos, aparentemente isto acontece, os jornais estampam os fatos, mas, o filme de Stallone é lançado mesmo assim, mesmo podendo ser considerado “fora de moda”. Não é por acaso que isto acontece, tenham certeza. A luta entre as duas nações é muito maior do que as aparências podem mostrar em torno de sorrisos e palavras meio ásperas que possam ser ditas entre as duas primeiras-damas (na visita do casal Reagan à Rússia). E Stallone/Rambo sabe disso. O poder de gerenciar o mundo está no apetite norte-americano e não é com dois ou três sorrisos que isso vai acabar. E o cinema, expressão de uma realidade, embora pareça fora da “briga”, está aí, mostrando que o que fica mesmo, são as coisas mais sólidas. Mesmo que o público não entenda.

68. S. PAULO S.A.

Não há quem, ao assistir a este filme de Luís Sérgio Person, tenha deixado de considerá-lo um dos maiores e mais importantes saídos da produção nacional. O elo de ligação entre a vivência do cineasta na grande cidade e aquilo que ele expressou, como uma crise urbana em *São Paulo, Sociedade Anônima*, fizeram do filme um produto altamente reflexivo diante de modelo de urbanização que envolve as grandes cidades que se mantêm no processo de expansão e que no afã de crescer despersonalizam os seus habitantes, tornando-se peças de uma engrenagem em constante movimento.

Person, um cineasta talentoso que morreu cedo, permaneceu como o que de forma mais feliz abordou, até hoje, no cinema brasileiro, a temática urbana. Ele partiu de um casal da classe média-baixa, ele um operário tentando se impor no alvorecer da indústria automobilística, ela uma funcionária pública criada na tradição familiar dos anos 50, quebrando com alguns tabus para realizar o sonho de família, logo reconhecido como uma conquista muito relativa. Os dois e a cidade passam diante do público num crescendo. Ele vai subindo de posto na firma de autopeças, ela procura manter um lar, já com um filho, e a metrópole expande-se numa fase significativa da vida do país, “parecendo uma gigantesca sociedade anônima onde todos são sócios e lutam pela manutenção de um status” (raciocínio do próprio autor).

São Paulo, Sociedade Anônima pode ser visto como um outro ângulo da “coisificação do homem” que cineastas como Antonioni, por exemplo, vêm abordando com regularidade. Um ângulo que se abstém da lentidão da câmera para simbolizar o tédio e que também despreza artifícios de angulação para reproduzir ideias (é comum

nesses filmes introspectivos alguns primeiros planos de objetos contra as pessoas, num plano inferior, algumas vezes “congelado”). Ao contrário disso, Person corta rápido, economiza as tomadas, usa elipses, diz o que quer numa funcionalidade narrativa que pugna pela clareza da sequência.

Pode-se dizer, sem susto, que o filme é um dos mais bem dirigidos de nosso cinema em um largo espaço de tempo. A sequência em que Valmor Chagas canta, num passeio de carro, o Hino à Bandeira, é um bom exemplo. O canto, seguidos de alguns segundos de silêncio, impede à reflexão e o herói da história conscientiza-se de que não está fazendo o que quer, não está vivendo sua vida, não está conseguindo deixar de ser usado pela grande S.A.

Outro momento expressivo, é quando a mesma personagem tentando fugir de tudo e de todos, corre para fora de S. Paulo cantando, sozinho, “a única música que sabia cantar” (Favela). A cena traduz um quadro de solidão muito forte, incapaz de ser mudado por um simples gesto. Há muitas leituras e muito o que “ler” em *São Paulo, Sociedade Anônima*. Quem não viu o filme vai ficar espantado pela sua atualidade. Inclusive formal. O trabalho de Person tem se mantido incólume às conquistas de linguagem cinematográfica que se vêm sedimentando de diversas experiências modernas. É uma “fala” ideal posto que objetiva. Dá o seu recado marcante. E fica bem firme na história.

69. ETERNAMENTE PAGÚ

Certamente que o melhor programa cinematográfico da semana vai estar por conta do cinema nacional, a partir do lançamento, no próximo dia 10, de *Eternamente Pagú*, o filme que lançou na direção do longa-metragem a também atriz Norma Bengell.

Captando as condições da época que determinavam um tipo de comportamento para as mulheres, voltadas principalmente para o ambiente doméstico, sendo preparadas exclusivamente para o casamento e para “satisfazer os homens”, Norma Bengell conseguiu realizar um belo trabalho, apresentando um outro tipo de mulher também existente naquele período cujo representante é certamente Patrícia Galvão ou Pagú. Intelectual, poetisa, jornalista, ligada ao grupo mais radical do Movimento Modernista de 1922, Pagú quebrou com as amarras que lhe tolham o livre pensar, embora fosse por isso duramente castigada.

E esta censura vem principalmente sob a forma de violência física, quando a jovem resolve sair à prática de seu processo revolucionário, encaminhando juntamente com as suas próprias lutas (para manter-se como é, diante da sociedade paulista), a luta dos operários e de todos aqueles que estavam, como a jovem, quebrando com os comportamentos esperados. Pagú permanece durante cinco anos presa por ter sido uma das fundadoras e militante do Partido Comunista, embora naquele momento ela dá tivesse saído do Partido por não aceitar as condições que lhe eram impostas como filiada.

Muita coisa pode se dita sobre o filme de Norma Bengell, mas deixarei para falar no lançamento dele no próximo dia 10. Uma coisa deve ser ressaltada de imediato: é o tipo criado no papel por Carla Camurati e magistralmente interpretado por ela. Um outro ponto que a gente fica pensando muito é quanto ao comportamento da figura maior do modernismo, Oswaldo de Andrade em tomar certas atitudes em relação à Pagú.

Eternamente Pagú é filme para ninguém perder. Principalmente porque retrata uma personagem feminina que viveu numa época histórica em que a luta da mulher pelo direito do voto está muito presente. E o comportamento de Pagú, rompendo com a tradição não quer dizer, naquela época, para as feministas, um retrato do seu movimento.

70. RAMBO É COBRA E ROCKY

Sylvester Stallone está aí competindo em bilheteria nos dois cinemas de TV. S. Pedro. O personagem de John Rambo, saído de pena de romancista David Morrell para o livro *First Blood* em 1972, recebeu reparos do protagonista Stallone para se tornar mais simpático ao público. No romance de Morrell, Rambo morre. No filme, ele sai vencedor de todas as lutas e pronto para ressurgir em próximos exemplares da série, sempre traçando detalhes da polícia norte-americana. Neste *Rambo III* por exemplo, o alvo acerta nos eternos inimigos de Tio Sam, os russos. Ainda em 1988, estas são vistos como “comedores de criancinhas”! É só observar o que o grupo do Cel. Zaysen prepara para esperar Rambo que chega ao Afeganistão em busca de proteger o seu amigo Cel. Trautman prisioneiro daqueles... É de arrepiar, a ponto de qualquer espectador “torcer” todo o tempo por John Rambo, tal como o faz para as artimanhas de Cobretti em *Cobra* (Stallone: Cobra), e como fez também na luta de Rocky Balboa com o russo, em *Rocky*

IV. Vocês veem alguma diferença nas atitudes dos três tipos? Eu não vejo, pois, um elemento os une: a sacralização de violência.

E o pior é que esse tipo de filme utiliza todo esse arsenal de efeitos especiais para não só parecer natural, mas para cobrar do espectador uma posição positiva ao tipo. Você sai do cinema muitas vezes, acreditando-se torcendo pelo lado certo, mas na verdade, desde o início do filme a narrativa cinematográfica já encaminhou o seu interesse para o lado que bem quis.

Eu tinha me proposto a não comentar nada sobre o filme de Stallone para não divulgar ainda mais sobre ele, entretanto, achei que, fazendo o inverso, ou seja, falando naquilo que nem sempre fica às claras para o espectador, eu estaria contribuindo para o desmascaramento do tipo. É essa a minha intenção.

71. ALDO MORO – HERÓI E VÍTIMA DA DEMOCRACIA

O sequestro e morte do presidente do Partido Democrático Cristão Italiano, Aldo Moro, em 16 de março de 1978, pelas Brigadas Vermelhas, foi um dos fatos mais apaixonantes da década de 1970, por representar uma espécie de “degola” do projeto político do referido líder, que procurava legitimar a força do Partido Comunista no governo.

Baseado no livro de Roberto Katz, *Days of Wrath: The Ordeal of Aldo Moro, the Kidnapping, the Execution, the Aftermath*, indicado para o Prêmio Pulitzer, o cineasta Giuseppe Ferrara realizou este polêmico filme que, se constitui não só de uma versão sobre os acontecimentos, mas também uma denúncia sobre as possibilidades e formas de maquinação do sistema político conservador quando se considera ameaçado. Em sua denúncia não fica de fora, a acusação contra o terrorismo urbano, que se considera o dono da verdade histórica e teórica quando, entretanto, não tem possibilidade sequer de vislumbrar aonde é que está compactuando com a força adversária, demonstrando com isso, uma base viciada em radicalismos infantis.

Aldo Moro foi sequestrado de forma violenta, sendo mortos na ocasião seis de seus guarda-costas. Iniciam-se as buscas, tanto de parte da família quanto da parte da polícia, mas não há nenhuma perspectiva de encontrar o seu esconderijo, pois as Brigadas, conseguem desarticular as possíveis descobertas de seus aparelhos, “plantando” pistas falsas.

Apesar de cartas serem escritas pelo prisioneiro, quer dos chefes de seu partido, quer os seus antigos correligionários, à família, ao Papa, todas são consideradas forjadas pelos sequestradores. Esse é o motivo levantado pelas forças políticas e partidárias para se posicionarem contrárias a abertura de negociações com os terroristas. Ao vencer os 54 dias de prisão, o corpo de Aldo Moro é encontrado crivado de balas no interior de uma Renault vermelha, findando, assim, um dos casos mais polêmicos de um sequestro político já conhecido.

É com base nesse construto que Ferrara vai utilizar sua argumentação de denúncia aos acontecimentos. Na verdade, não há como provar os temas das conversas entre os sequestradores e o estadista italiano, apesar, daqueles terem sido presos posteriormente. Entretanto, a armação dessa situação é que leva, justamente à utilização das falhas acontecidas com o processo de buscas ao esconderijo dos terroristas, a começar pelas evidências de que uma das pastas de Moro não havia sido apreendida por estes. Assim, não somente às Brigadas interessa a eliminação do líder, mas aos seus próprios correligionários do Democrata Cristão, contrários aos seus planos de fortificar a democracia de seu país com a avaliação da presença comunista no Governo; há interesse ainda, de vê-lo afastado da cena política, aos militares a quem incomoda a abertura democrática; como há também os interesses de uns outros pela ascense ao poder que Moro mantém como chefe partidário. Atrelada aos conchavos fascistas, as forças policiais procuram minar as pistas verdadeiras organizando pistas falsas que confundam a sociedade civil da possibilidade de Moro ainda estar vivo.

Todas estas articulações externas são constatadas pelo personagem de Moro que embora prisioneiro, vê diante de si desabar as suas convicções políticas e o crédito nos seus companheiros. Descobre assim que para estes, é muito melhor que não retorne mais à arena partidária.

Esta evidência, não é vislumbrada pelas Brigadas que se apegam mais à descoberta dos planos do governo contras as classes operárias, através das entrevistas gravadas com o prisioneiro. À medida em que suas prioridades não são satisfeitas e em que não são levados em consideração pelas forças políticas oficiais que parecem pouco apreensivas com a sorte de Moro, não conseguem analisar estrategicamente que condições serão mais favoráveis aos seus planos: a liberdade de Moro com a rearticulação do projeto de estabilização da democracia que ele pretende implantar, ou a morte deste e o definitivo fechamento da abertura instalando-se a “linha dura” já proposta na falação do Papa. A opção por este último refere a ortodoxia que é mantida

pelos extremistas que não abrem mão de suas propostas. A morte de Moro na verdade, só vai ser sentida pela sua família, a única que está interessada em salvá-lo realmente, apesar dos discursos à opinião pública de que “envidam-se todos os esforços” para a descoberta dos terroristas.

Um sistema político viciado, onde a luta pelo poder entre as facções partidárias não abre mão dos mínimos motivos para que um degrau seja alcançado mesmo às custas do sacrifício de uma vida, é isto o que nos mostra Giuseppe Ferrara. O destino da sociedade, diz ele, é de responsabilidade de todos, mas só alguns conseguem realmente viabilizá-la. Às custas de sua própria vida.

72. O CINEMA E A TELEVISÃO E A SUA RELAÇÃO COM A CRIANÇA

Costuma-se classificar a criança como “o homem de amanhã”. E a chuva de refrãos que se estabelece a partir da compreensão lógica desse dito, procura reforçar um conceito de criança que deve ser “construída” na base de uma vigorosa dose de aprendizagem sobre tudo o que será cobrado ao “homem feito” na certeza de que “é de pequenino que se torce o pepino”. Este conceito passa a ser responsável, então, por duas outras vertentes conceituais: a primeira comprometida com a formação mais rígida do “homem de amanhã” responsável pelo “futuro do país” – vai assegurar um tratamento à criança, onde o conhecimento da realidade nos moldes em que ela é vista pelo adulto, será o primeiro motor e todas as práticas a serem por este desencadeadas, para, conseqüentemente, serem absorvidas pelos infantes.

Assim, a realidade do adulto é passada para a realidade infantil, sem chances para que esta se insinue como existente. Por ex. os castigos aplicados são vistos como meios de entrada da criança no mundo exterior onde a violência faz ponto constante; descontroem-se as ilusões que esta criança possa ter os brinquedos e as outras coisas e elimina-se as horas que ela passa brincando com as suas próprias fantasias. Mãe e pai são vistos como os únicos a serem respeitados nos seus quereres e abusos, tudo a ser levado em conta em conta da lógica do “pepino” a ser moldado.

A outra vertente conceitual refere-se ao outro lado da moeda, quer dizer, retira-se da criança qualquer vínculo com o exterior do mundo dos adultos, construindo-se um mundo ilusório através da proteção excessiva, quer os programas e jogos infantis, quer às informações que a ela devem chegar para o conhecimento e/ou re/conhecimento de um espaço em que ela deveria ser mais do partícipe, mas sim o

elemento responsável por sua transformação. A “eterna vigilância” deixa, então, de ser um dígito de um partido político (como a UDN em 1945) e passa a se constituir num virtual encaminhador do processo de criação dado à criança.

Em ambos os modelos, observa-se um fato que, para muitos, para os que estão de fora do processo, comprometidos com a causa da educação do “homem de amanhã”, não parece tão visível: a aprendizagem vincula-se a um processo de robotização. Criam-se robôs que vão estar presentes num mundo exterior bem diferente daquele mundo do adulto construtor, metidos em representações que pecam pelos contrários: ou se tornam autossuficientes onde entra um componente bem individual como o egoísmo realcional, ou então, tornam-se totalmente desprotegidos dos bombardeios do seu próprio contexto. A autossuficiência dos primeiros, não quer dizer, entretanto, distanciamento à proteção, mas, pelo desconhecimento que eles têm de seu mundo futuro quando forem adultos, estão protegidos invertidamente, do mundo exterior de seus pais, num tempo passado.

E é aqui que entra, justamente, uma outra concepção que, embora devesse estar presente nos alfarrábios dos educadores responsáveis, passa muito longe destes, pois, cada qual cria a sua própria teoria sobre o mundo da criança e esquece de ver as necessidades práticas destas, num mundo intransponível (porque a gente esquece com facilidade a nossa própria prática dessa faixa etária), para comunicar-se com este outro espaço do adulto ao qual teimam em fazê-la partícipe, e porque não dizer, protagonista efetiva.

Por não entendermos que há diferenças profundas entre estes dois espaços em que se desenvolvem os indivíduos das diferentes gerações, por não entendermos o movimento que há por trás da própria história e estória de cada geração, é que nos constituímos em árbitros quase descontrolados do mundo infantil, cerceando muitas vezes, um canal de comunicação que esta criança cria ou sente necessidade de criar para conseguir chegar ao mundo do adultos, onde há uma representação da realidade totalmente diferente da representação que ela consegue vislumbrar, raciocinadamente.

Só entendendo estas concepções sobre o mundo da criança é que poderemos ver a relação existente entre ela e estes dois meios de comunicação, o cinema e a televisão.

Certa vez, ao ser convidada para um seminário sobre este mesmo tema, vi um dos educadores chamar a televisão de “prostituta”, argolado numa concepção teórica de um líder religioso. A minha posição no referido encontro, foi, justamente, a de mostrar, com base nas duas primeiras interpretações, que é dessa forma que os

elementos adultos se arvoram em “construtores da realidade”, formando o “homem de amanhã” com fortes vínculos com o preconceito. E um preconceito leva a outro: a prostituta, na cabeça dos garotos, passa a ser vista como o mau, o sujo, o pecado, o vício, e, portanto, o proibido, aquela “coisa” que deve ser desvendada de alguma coisa.

Assim mesmo, esses valores negativos são deslocados para a televisão. Unem-se os conceitos para explicar o mal, o pernicioso que este meio de comunicação transmite, sem pedir licença, invadindo a casa de cada um (era esse um dos motivos do educador católico chamá-la de prostituta). Mas, a única coisa que não se percebe, desconfigurando-se, portanto, as teorias que possam ter sobre esse meio de comunicação, é de que, nós é que somos responsáveis de forma de assimilação das crianças a um meio sofisticado de comunicação considerado pernicioso, pois deixamos as crianças sem entender os mecanismos dos programas, sem orientá-las criticamente para os programas que a tevê apresenta. Não é cerceando ostensivamente o direito das crianças aos seus programas, ou dirigindo à sua revelia aquilo que elas devem ou não devem assistir sem que elas saibam o motivo, que nós iremos contribuir para a melhoria deles ou para a melhoria da construção do “homem de amanhã”, responsável pelo “futuro do país”.

Às vezes, a televisão torna-se o “sedativo” das crianças, para certas mães/educadores que estão mais interessados na construção de seu próprio processo existencial, seus projetos na vida profissional. Certas vezes é até um “alívio quando a criança está sentada à frente do vídeo, calada, imóvel, deixando-se envolver por coisas que ela não entende e tem até mesmo medo de perguntar sobre o que representam essas imagens e cores que estão à sua frente, com medo de levar um pito”. E nós, então, aproveitamos quando estamos num meio contestador, para aplicar as maiores críticas à tevê. Jamais entendemos que, nós é que poderemos interferir nos programas, orientando de imediato as crianças no que elas assistem (uma vez que o acesso ao empresário responsável pelo canal de televisão é mais difícil). Se não temos tempo para elas e cerceamos o seu direito de assistir aos programas, o que haverá, então, na construção desse pequeno mundo?

Os desenhos infantis que sempre escolhemos como obrigatórios porque achamos inofensivos, são muitas vezes, quando mal orientados, muito mais instigadores da violência do que qualquer programa de adulto que eles possam assistir.

Por outro lado, os canais de tevê que poderiam se responsabilizar por programas elucidativos da realidade regional, deixam-se entupir pelos enlatados que se

responsabilizam pela veiculação de outras realidades, muitas vezes reforçadores de certos valores díspares com os valores regionais de cada um. Então a criança já se constrói – por absoluta falta de opção de reconhecimento de seus próprios valores e sem qualquer orientação paterna ou materna – com os valores alheios como sendo os seus próprios.

Como a criança tem necessidade de um “gancho” para interrelacionar-se no mundo dos adultos através de personagens que representam, em seu mundo fantástico, os seus “amigos invisíveis” (produtos de sua criatividade e imaginação, mas também de suas inseguranças e temores no enfrentamento de um espaço ao qual ela ainda não conseguiu se adaptar), vai criando e estimulando seus heróis particulares na representação dos “super-heróis” alienígenas televisivos. Perde-se a potencialidade de seu instinto criador pois, ela já tem uma representação para tudo o que vê; como perde-se, também, um momento em que deveriam estar sendo flagradas as convicções de sua própria cultura, pois, as televisões locais, ao privilegiarem os programas de fora onde é veiculada uma outra cultura, esquecendo propositadamente a realidade local, respondem culposamente pela ausência desses programas. Por outro lado, não há da parte de quem de direito, ou seja, da sociedade civil, nenhuma manifestação de repúdio às programações locais estabelecidas.

Todos assumimos, portanto, a culpa de não vermos expresso em nossos canais de televisões, um nível mínimo de informações sobre a realidade local. Sendo a criança uma criatura a quem é imposta uma vivência do mundo dos adultos, quase nenhum programa mais criativo lhe é dado a ver, salvo os dos desenhos animados. Ai então, a “salada cultural” se realiza. Ademais vivendo isoladas num mundo particular, sem que haja a penetração de qualquer adulto na orientação participativa de seus programas salvo como censores autoritários do que elas devem/ não devem ver, é impossível chegar a um denominador comum quanto à maior informação criadora/cultural/regional que devem tirar do que assistem cotidianamente na tevê.

Quanto ao cinema, creio que é muito mais elitista do que se pode esperar, embora não seja um agressor contumaz, pois, a opção por qualquer programa cinematográfico incide, sistematicamente, na hora e na vez do que o adulto quer/não quer que a criança assista. Os programas cinematográficos das crianças, a maioria das vezes, são construídos em função dos adultos.

Por outro lado, salvo raras exceções, a realização cinematográfica, por apresentar uma representação da criança muito aquém da realidade, escolhe geralmente, temas

tão imbecis para os filmes, que às vezes, ao invés de ajudar, prejudica a formação da mentalidade infantil, pois descrê da inteligência da criança.

O modelo dessa visão imbecil do mundo infantil, leva também ao gerenciamento da escolha dos programas que acreditamos ser melhores para ela assistir e assim, só escolhemos para nossas crianças, filmes que acreditamos acessíveis à sua inteligência e compreensão. E às vezes nem sequer conhecemos a capacidade de nossos filhos, pois, ao escolhermos os seus programas cinematográficos, esta escolha incide quase sempre em filmes cuja temática está abaixo de seus conhecimentos. Sequer sabemos que a faixa etária em que a criança se encontra não se adapta ao nível de sua capacidade criadora e de sua inteligência naquele momento. Ademais, o proibido/não proibido dos programas, aguça-lhe a necessidade que ela tem de procurar ver o que é e o que não lhe é permitido, aprofundando, consideravelmente, o estigma da proibição, da censura e do autoritarismo.

Mas, certo é que, tanto a indústria cultural da televisão quando a que se encastela na realização cinematográfica, não se preocupam com o mundo infantil. Ou quando o fazem, conservam uma representação deformada da capacidade intelectual da criança, transpondo para a tela, as imagens em temáticas comprometedoras com a qualidade dessa capacidade.

De todas estas afirmações feitas, pode-se perguntar: então, deveremos “crucificar” estes dois veículos de comunicação, por não se importarem com o mundo da criança?

Acredito que o que devemos fazer para resgatar o nível criador da criança desconstruindo a sua nova concepção de encontrar tudo pronto e acabado (quer dizer, seus heróis deixam, por vezes, de ter uma face particular e tomam o jeito dos Super-Homem etc.), é procurar forçar a entrada nesse mundo mágico e conviver com ela do melhor modo possível, na re/construção desse canal que lhe assegura uma passagem saudável para o mundo dos adultos.

Assim:

1) Acredito que o respeito pelo mundo mágico da criança deve ser preservado como meio de fazê-la entender um mundo desconhecido que convive nos “quatro cantos” de sua vida, o mundo dos adultos.

2) A importância da televisão na vida da criança de hoje é dada pela maior ou menor importância que os adultos dão a esta criança, dentro de casa ou fora dela (família, programas de televisão). Deve-se saber que, o envolvimento cultural que vai

sair desse vínculo, pode ser aliciador, cerceador ou criador, dependendo de quem dirige o programa do mundo infantil (se não se pode intervir na programação televisiva, pelo menos pode-se contribuir na construção de um nível crítico da criança em relação a essa programação).

3) A importância do cinema vai ser vista a partir da escolha que dele se faça, dos programas cinematográficos a serem vistos pela criança, respeitando a ela com ser inteligente e não lhe impondo as condições dos nossos próprios programas.

4) O compromisso desses dois meios de comunicação numa região como a nossa, vai estar presente, na medida em que nós mesmos acreditarmos que temos um compromisso com a Amazônia. Quer dizer, o empresário da televisão se não for pressionado, vai permanecer no quadro de programas onde a desinformação lhe dá mais lucro e conseqüentemente, se ninguém grita por uma outra temática informática onde sejam privilegiados os temas da realidade regional, não é ele quem vai querer mudar o seu apoio comercial.

O cinema brasileiro tem dado inúmeras provas de que pode ser valorizado, se for visto sem o compromisso com o confronto com o cinema de outros países. E a opção que se fizer pelos filmes nacionais será, desde já, meio caminho andado para a proximidade com a cultura amazônica, pois o macro da realidade brasileira, está mais próxima desta região.

Até agora me reportei a um tipo de criança que tem todas as felicidades de conviver num mundo onde o cinema e a televisão são opções culturais, onde a tempo perder/ganhar assistindo aos programas. Entre tanto há uma outra categoria de crianças que já que já enfrenta o mundo de uma realidade que não é nada parecida com a que eu me reportei no início, onde a luta pela sobrevivência e um capítulo a mais no seu processo no dia-a-dia. São crianças que convivem na televisão do vizinho, são televisinhos, seus pais não têm tempo de criar um nível crítico sobre os programas veiculados por esses dois meios de comunicação não só por absoluta falta de tempo como também pelo nível de ignorância a que são relegados dentro do sistema social em que vivem, onde a sobra de tempo só da mesmo para uma re/constituição precárias da força física “derrubadas” nas horas de trabalhos, sistematicamente, horas de exploração.

É aqui, na diferenciação entre os dois tipos de criança existentes na sociedade, que se observa a distância entre o mundo de uma e de outra (embora permaneça o mundo mágico a criar mecanismos de defesa), mas sistematicamente, vistas dentro e

uma homogeneidade fatal. A história da diferenciação de classes na sociedade capitalista não passa de “balela”, quando a dimensão da dominação das ideias do interior dessa sociedade pelas ideias da classe dominante, serve de forte vínculo com a necessidade de serem generalizados todos os valores sociais buscando a pretendida afirmação da “igualdade social” através do conceito de cidadão. E a diferenciação social em relação às crianças serve de caminho a determinadas afirmações que surgem para equalizar as diferenças e tornar “despreconceitualizado” esse nível etário da criatura humana.

Ao afirmar-se que “entre crianças não há diferenças”, consegue-se a necessária homogeneização do mundo infantil e assim, constroem-se, nos programas televisivos e cinematográficos, um grau de ascenso social. Não se enfatizam as condições em que são postos os níveis desse ascenso, só o alcance em que chegam.

Para as crianças às quais tudo falta, há que se construir mecanismos de alcance até a desconstrução dessa homogeneização a que são submetidas, quer através das escolas, dos centros comunitários, das associações de moradores, instituições que se preocupam na formação do mundo infantil e não na formação “do homem de amanhã”. Assim, cinema e televisão serão meios educativos e formas de desconstrução da pretensa igualdade social, na medida em que nos propusermos a encará-los dessa forma.

Finalizando, gostaria de me posicionar aqui diante de uma questão que nem sempre ou sistematicamente deixa de ser levantada, demonstrando o nível autoritário com que nós, pais e educadores e/ou elementos comprometidos com a construção da sociedade estamos embuídos: é referente à questão do tratamento que a criança recebe no interior e nossa casa, dificilmente sendo tratado pelos Direitos Humanos, pois o que se vê sempre na temática desses direitos se relacionam emergentemente com os maus tratos físicos ou até mesmo com os maus tratos morais. Dificilmente se observa que a violação aos direitos humanos passa, necessariamente, pela violação do mundo mágico da criança, violação de um mundo que serve de canal comunicador com o mundo dos adultos. Os mecanismos autoritários utilizados na convivência com esse mundo (imposição dos programas cinematográficos e televisivos de acordo com modelos homogeneizados, ausência de um compromisso institucional com a produção de programas de televisão e de cinema que levem à maior proximidade da criança à sua realidade sem que esta proximidade seja uma quebra com essa mágica), esses mecanismos, se constituem em quebra aos direitos humanos.

Quer dizer que, não se utiliza este nível mágico do mundo infantil para a quebra das distâncias dela e de sua realidade cultural através dos programas culturais sem que seja através de uma imposição autoritária.⁴A minha contribuição neste seminário, espero que tenha sido para mostrar:

a) A existência de um mundo mágico resgatável e possível de ser utilizado sem autoritarismos para um maior comprometimento com a realidade regional entre as crianças das diferentes classes sociais;

b) Um compromisso do adulto com o resgate do respeito devido à criança e aos seus programas culturais, não só através dos meios de comunicação em pauta, mas procurando desenvolver-lhes mecanismos de recuperação de outras opções criativas e alternativas dentro de sua realidade, procurando dessacralizar esses dois veículos de comunicação;

c) E um compromisso de cada um de nós com a aplicação das normas dos Direitos Humanos no respeito pela inteligência e a criatividade da criança, de qualquer classe social.

73. UMA DUPLA QUASE PERFEITA

O que leva uma comédia policial? Certamente a uma leitura mais amena sobre a força policial e seus integrantes. Atenuam-se as cenas de violências ou, quando muito, estas são levadas “na graça”. Por vezes introduzem-se tipos de grande força emocional, personagens sensíveis, animais, coisas, “feitichizando-os” para melhor sensibilizar o público, levando à empatia os protagonistas. Às vezes a trama é insustentável, criando fundamento no tom ficcional proposto. Mentiras e mentiras tomam a vez das verdades e mentiras entre “mocinhos” e “bandidos”.

O cineasta Roger Spotswood, de *Under Fire* (Sob Fogo Cerrado), lançou mão dos artifícios da comédia para relacionar as práticas de um policial (Tom Hanks) e de um cão, na descoberta do assassino do dono deste último, no filme, *Turner & Hooch* (Uma Dupla Quase Perfeita), em exibição no Olímpia. Primeiro, constrói o tipo do policial, asséptico, perfeccionista, organizado, atento profissionalmente nos mínimos detalhes, não gostava de cachorro. Em seguida, mostra as qualidades do cão, guarda e amigo fiel de um velho vigia naval. A contravenção percebida pelo animal em um local próximo onde mora com o seu dono, leva à morte deste. O policial e o cão passam a

conviver, embora ambos se detestem, mas o animal é o único vínculo com o crime, pois ele havia visto o assassino.

De traumática, a relação entre os dois, passa ao grande amor. Embora uma tragédia sirva de arma para a polícia agarrar os criminosos acobertados por membros da própria instituição, a certeza final é de que o sentimento do policial pela ordem, é plenamente superado pela estima aos animais.

Tom Hanks é o “astro” sensação das novas produções norte americanas. Um dos seus maiores sucessos continua a ser *Bachelor Party* (A Última Festa de Solteiro), filme que levou meses em cartaz no Palácio. Recentemente ele esteve em *Punchline* (Palco das Ilusões), contracenando com Sally Field, num papel de excelência. Nesta comédia de Spostwood, Tom Hanks reproduz os termos da personificação de outros trabalhos, sem nada acrescentar. Mas convence na comédia.

O grande “astro” do filme é, entretanto, o imenso cão que toma o lugar de Hanks, do meio em diante. Ele sensibiliza de tal modo a platéia que mesmo aqueles que não são muito chegados com esse tipo de animal, saem do cinema amando o Hooch, mesmo que as suas “trapalhadas” iniciais comprometam um pouco a sua figura. Os espectadores fissurados por cachorros vão ter “prato cheio” para os comentários. *Turner & Hooch* não compromete o “lazer” de ninguém. Vale como tal. Veja se quiser.

74. HAVANA

Os críticos de Sidney Pollack e de Cuba, de Fidel Castro, estão no céu. Conseguiram pegar os dois coelhos de uma cajadada e assim sai mais fácil a orquestrada “malhação” em torno de *Havana*, realizado por aquele cineasta no ano passado. A similitude entre o drama encenado por Michael Curtiz, em *Casablanca*, ambientado no Marrocos e a história de Pollack, em *Havana*, tendo como cenário aquela ilha do Caribe, confere-lhes o ponto definido da crítica. A não aceitação da forma de governo castrista, numa visão parcial da política desenvolvida em Cuba, por Fidel Castro, cujo conhecimento temos através de informes duvidosos de meios de comunicação comprometidos com a “notícia avessa”, responsabiliza-se pelo outro lado da crítica. Acredito que, o que deve ser priorizado, numa opinião sobre o filme de Sidney Pollack, são os elementos de linguagens da narrativa utilizada pelo cineasta e também o interesse das novas produções em filmes do gênero romântico.

No primeiro caso, percebe-se que *Havana* “comete” uma narrativa paulificante, “demodé”, sem agilizar as formas em que se imbuí de contar a história, enquanto que no segundo caso, a mídia tem se responsabilizado em reorientar o gosto do público, tirando-o do gênero que estão em decadência e alinhando-os em novas frentes de fácil bilheteria. Mas, neste último caso, parece que Sidney Pollack se deu mal, visto que, o “arrastar” das sequências de seu filme comprometeram o interesse das plateias em ficar sentadas duas horas e meia vendo partes inteiras desnecessárias para contar uma história que poderia ser desenvolvida cinematograficamente, em pouco menos de uma hora.

Havana trata de um romance de amor entre um jogador profissional (Robert Redford) que levanta fortunas entre Havana, Miami e Las Vegas, e uma jovem sueca (Lena Olin), casada com um burguês revolucionário pró-castrista (Raul Julia); romance desenrolado num momento em que as forças no poder de Fulgêncio Batista, encontram-se minadas pela rebeldia dos nativos cubanos, e as alianças (contraditórias no filme) entre as forças internacionais, principalmente as norte-americanas. A proximidade entre o par se dá em função da ajuda oculta entre o jogador e a mulher do rebelde cubano até o momento em que uma situação trágica se abate sobre o casal, lançando a jovem nos braços do jogador.

Mas essa situação ocorre apenas por momentos, visto que a luta se acirra e os rebeldes, comandados por Fidel, acabam por tomar o poder, fugindo Batista para fora do país deixando para trás seus auxiliares. O jogador descobre que a polícia secreta mantinha em cativeiro, para pressão sobre a mulher, o marido desta e então, por mais que se encontre terrivelmente apaixonado por ela, reconhece que seus caminhos se descruzam naquele ponto. Revela à jovem o paradeiro do marido e retorna ao seu país, passando a viver, a partir daí, das lembranças do passado, sempre à espera de um dia reencontrar a amada.

Os cenários luxuosos da Havana de Batista são reconstituídos pela produção do filme embora não se possa dizer que Pollack atinja o panfletarismo e contrapô-lo à miséria do povo. Seu interesse é demonstrar que só o amor domina os interesses do jogador, quando ele realiza as “boas ações” incidentes aos interesses dos revolucionários. O alcance desse amor é que faz com que o cineasta converta a narrativa em um arrastado de sequências sobre o jogo desenrolado nos cassinos cubanos e em que se compromete a personagem de Robert Redford, procurando mostrar, ao espectador, que as ações deste são movidas pelos dólares do carteador e

quando o jogo deixa de ser seu maior interesse é porque algo maior do que isso está ocorrendo. Mas, justamente é esse o ponto fraco do filme. Não precisava tanta demonstração da liderança no carteadado, do protagonista, visto que uma só ação que ele se dispôs a realizar já havia centrado as expectativas do público para o interesse romântico a que se envolvera.

Outra sequência bem monótona é a do reencontro entre o par, após a sessão de tortura aplicada à jovem pela polícia secreta de Batista. O arrastar do diálogo mantido na casa da família do revolucionário Júlia, entre a jovem e o jogador, como proposta do cineasta de apresentar o perfil da jovem, não convence o público. Do mesmo modo as cenas de amor entre o par, já sintonizado sentimentalmente, três dias após a “morte” do marido, sem que houvesse um fio romântico passado, envolvendo-os. Essa situação fortalece o esquematismo do filme e transforma as cenas em clichês inconsequentes.

A protagonista feminina vivida por Lena Olin, que antes já fora vista em *The Unbearable Lightness of Being* (A Insustentável Leveza do Ser), deixa muito a desejar em seu desempenho nesse *Havana*, usando uma máscara caricata de sofrimento e contribuindo para que o público questione o repentino amor que passa a nutrir pelo jogador Redford. Este, não vai além de uma performance razoável e não acrescenta em seu currículo, nada mais de dramatização que já não se conhece dele em outros filmes. Passa batido num cenário artificial e principalmente no final, quando relembra o passado (é já 1963) na expectativa de um retorno do grande amor.

Havana não se compromete na área da política internacional, embora haja cenário para tal. Os vestígios da revolução cubana são passados para o espectador em algumas cenas no campo, em sequências mostrando a presença de rebeldes que trabalham na surdina e nas cenas finais, quando é denunciada, em uma festa de fim de ano, a fuga do presidente Fulgêncio Batista, com a demandada geral do ricos da área, para outros países.

75. O OURO DE ABRAÃO

O conflito de gerações num país que sofreu mudanças radicais com uma guerra, como a Alemanha, é um dos temas propostos pelo cineasta Jörg Graser no seu *Abrahams Gold* (O Ouro de Abraão), no Cine Líbero Luxardo.

O filme conta a história de um ex-carcereiro do campo de concentração de Auschwitz, que enterrou centenas de dentes de ouro de pessoas mortas nas câmaras de

gás, e que nos dias de hoje – auxiliado por um amigo, que depois vem a saber o que é judeu -, desenterrou o “tesouro”, ciente de que tem o bastante para julgar-se rico o resto da vida.

Além do fato histórico, dois problemas: o amigo que só vem a saber que é de origem judaica quando a mãe de criação toma conhecimento da fortuna em dentes de judeus mortos, e a presença da neta do velho ex-carcereiro, uma garota de 13 anos que abomina a ideia de o avô ter sido nazista e que ao cientificar-se disto comete suicídio.

Temas de sobra para um estudo de comportamentos e avaliação histórica. Temas que, infelizmente, o roteiro, do próprio diretor, não consegue esgotar, embora deixe no espectador um “fotograma” da angústia das personagens, um estímulo para uma reflexão sobre o assunto e um motivo para que se volte a ele, explorando as diversas facetas que são apenas esboçadas.

Abrahams Gold é mais um filme do novo cinema alemão que se volta ao passado do país para um quadro crítico do presente. Um outro filme recente da mesma linha, *Das schreckliche Mädchen* (Uma Cidade Sem Passado), ainda não foi visto em Belém exceto por quem tem videocassete. Ambos os filmes mostram que existe, agora, no alvorecer da Alemanha unificada, uma consciência crítica de um tempo e a partir de um tempo e a partir daí uma revisão do próprio cinema, que sai de uma fase de explosão formalmente criadora (o de Herzog, Fassbinder, etc) para um maior aprofundamento da temática, especialmente da temática nacional. O filme deve ser visto.

76. CULPADO POR SUSPEITA

Entre o final dos anos ‘40 e início dos anos ‘50, políticos norte-americanos como o senador Joseph McCarty e o então jovem Richard Nixon, fortaleceram estratégias anticomunistas através da criação da HUAC – *House Un-American Activities Committee* (Conselhor Contrás as Atividades Antiamericanas). Este comitê fortaleceu-se de tal forma que foi condensado no chamado macarthismo, realizando a caça às bruxas, e infiltrando-se em todos os setores da economia, da política, das artes, dos meios de comunicação de massa, com o objetivo identificar as pessoas julgadas comunistas. Os depoimentos – tomados perante o Congresso – de intelectuais, políticos, jornalistas, artistas, teatrólogos, cineastas, atores, músicos, exigiam respostas para duas perguntas: se alguma dessas pessoas havia se envolvido com a ideologia comunista, e quem eram os demais simpatizantes dessa ideologia. Muita gente

compactuou com os macartistas denunciando seus próprios colegas e até mesmo familiares, enquanto outros procuraram responder apenas a primeira pergunta, deixando sem resposta dedurismo.

É desta premissa que parte o cineasta Irvin Winkler para desenvolver a trama de *Guilty by Suspicion* (Culpado por Suspeita). O filme conta a odisséia de um personagem chamado David Merrill (Robert De Niro), diretor de cinema, que é pressionado pelos produtores de Hollywood para responder às perguntas feitas pelos membros do Congresso, sob pena de perder a carreira promissora que mantinha até então. Diante de sua recusa em depor e denunciar amigos e companheiros de trabalho, passam a escassear para ele empregos até os mais inferiores e sem qualquer qualificação profissional. Chega um momento em que, mesmo trocando de cidade ele encontra as portas fechadas, aí, então, resolve depor, escudando-se de apontar os colegas que teriam participado do Partido Comunista. Diante dessa atitude, David Merrill é virtualmente caçado das atividades cinematográficas, incluindo-se nesta situação, sua ex-mulher (Annette Benning) que trabalhava como professora em um colégio.

O macartismo fez muitas vítimas no cinema. Alguns cineastas e roteiristas foram sumariamente boicotados e tiveram que exilar-se na Europa, como foi o caso de Chaplin, Joseph Losey, Dalton Trumbo, Jules Dassin e outros. Trumbo, por sinal, escrevia com pseudônimo e teve até um filme seu, *The Brave One* (Arenas Sangrentas), premiado pela Academia de Hollywood. Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Olivia de Havilland, John Huston, William Wyler, também tiveram muitos problemas por não aceitarem as condições do Comitê Antiamericano. Outros, entretanto, fraquejaram no momento do depoimento e deduraram seus companheiros, destacando-se entre estes, Elia Kazan, Edward Dmytryk, Sam Wood, Cecil B. DeMille, John Wayne e Cary Grant.

Como se realiza o filme? A elucidação dos meandros escusos dos membros do Comitê de Atividades Antiamericanas, para chegar aos nomes dos comunistas, está muito bem delineado no roteiro e direção de Irwing Winkler em *Guilty by Suspicion*. O processo de desestabilização emocional aplicados pelos macartistas sobre o personagem central, David Merrill, é marcado pela interpretação magistral de Robert De Niro. Entretanto, há um dado que subverte o real interesse em demonstrar o processo democrático que possibilita, no momento atual, o debate da questão: é quanto a não haver chance para os comunistas assumirem o exercício político a que têm

direito. Todos os depoentes se excluem da militância passada transformada em culpa. Não se ouve a voz dos comunistas, mantidos à distância de forma preconceituosa. Força do movimento em que se realizou o filme?

Um dos pontos interessantes da construção da narrativa refere-se às consequências e que o roteirista mexe com as atividades cinematográficas ocorridas naquele período. Daryl Zanuck é quem pressiona David Merrill/De Niro a depôr no Congresso e, em seguida, telefona para Howard Hawks cobrando explicações pelos 18 *takes* de um mesmo plano de filme rodado por este cineasta naquele momento; em outra sequência, a secretária de Zanuck informa Merrill de que o produtor está ocupado, assistindo a viva Zappata! Na cabine do estúdio, com Elia Kazan (um dos delatores macartistas).

Embora *The Front* (Testa-de-ferro Por Acaso) tenha também procurado registrar o período de “caça às bruxas”, o filme de Irving Winkler tem o mérito de sensibilizar as plateias da atualidade, quando os paradigmas que levaram os comunistas à luta, naquela época, estão sendo revistos. Isto prova que o cineasta conseguiu dimensionar o tema e a centrar a discussão num ponto que não exige a percepção de paradigmas – que é a delação -, sempre um problema nos momentos de exceção.

77. UM ABRAÇO DE NATAL

Hoje é véspera de Natal. Uma data que leva a pensar em confraternização. “Um dia só?”, dirão os mais pessimistas. “Ao menos um dia”, dirão os que acreditam nas potencialidades do ser humano. Há muito tempo eu questionava este momento como tão pouco tempo para que as pessoas pensassem no amor ao próximo. Com a maturidade, felizmente, eu percebi que ser radical elimina os prováveis esforços de alguns que ainda esperam uma chance de nos dizer “bom dia” em algum momento. Essa chance vem com o Natal. Todo mundo fica dócil. Todos se desejam boas coisas. Todos esperam demonstrar que estão dizendo a verdade. E é isso o que importa, para alguns, que do fundo da consciência se remetem a uma crise e podem dar impulso inicial para deslanchar o amor contido há tantos anos pelos outros.

Olhando para trás, neste dia de graça, vejo que coisas boas aconteceram para mim e para os meus familiares. Com mais dois netinhos para chegar no próximo ano, perfazendo um total de seis crianças, a família alcança a marca dos dez, multiplicados de apenas dois. Isto é muito bom, principalmente para quem aposta na família como

um projeto de mudanças para um porvir nem sempre fácil. O Natal, por aqui, será, portanto, festejado não só como uma data de comemoração, mas como um festejo de maternidade mesmo. E isso é muito bom.

No âmbito cinematográfico, o ano não foi de todo sem bons programas. Deu-nos *Barton Fink* (Barton Fink, Delírios de Hollywood), a expressão cinematográfica extraída da criatividade de duas cabeças jovens, Joel e Ethan Cohen, que demonstraram, com esse filme, que a fuga das estruturas comerciais ainda é possível. Questionando sobre o próprio cinema e a linguagem que este adota através de uma indústria que só entende do lucro pelas próprias condições objetivas impostas ao mercado, Ethan e Joel Cohen devolvem aos ansiosos as esperanças num cinema despojado e crítico.

Ridley Scott também teve parte neste Natal. *Thelma & Louise* fortaleceram as convicções de que nem todo mundo pensa que o feminismo é coisa de lésbica ou de radical, que é um “ismo” contra os homens. O filme desenvolveu ao público uma certeza que está sendo questionada: de que as mulheres sabem que alguns caminhos estão fechados para elas, mas, mesmo assim, elas estão ainda tentando saídas das mais diversas, nem que sejam as excêntricas.

E o grande Federico Fellini chegou até nós com sua autocrítica, através de *Intervista* (Entrevista). O filme é revelador das paixões do cineasta pelas lembranças renovadoras. Nos pedaços de filmes que ele remete a espectador, está demonstrado o seu momento crítico em cada processo de criação em que se meteu nestes tantos anos de cinema. Mas não foi só a crise revista que vimos na *Intervista*. Há o começo dele no cinema. Há o seu envolvimento com os personagens que povoaram sua vivência; há o imaginário que ele resgata a partir das representações que ele cria para expor uma época. *La dolce vita* (A Doce Vida) e mais Anita (Anita Ekberg) e Marcelo Mastroiani foram revisitados, quer como personagem do filme, quer como amigos. Essa passagem é fascinante.

Outros filmes fizeram a exibição cinematográfica deste ano parecer medíocre, o que remete a uma revista nos termos generalizadores que sempre (ou quase o ano todo) reforçamos sobre a incapacidade estética dessa arte. Neste Natal, prezados leitores, espero que a parada obrigatória para um abraço, uma confraternização, um aperto de mão (quem sabe, dolorido?), tenha aquela intensidade maior de uma proposta de recomeço que sempre fazemos quando esperamos mudar. Um abraço natalino para todos.

78. DOMINADA PELO MEDO

Você já assistiu a algum filme policial em que o assassino, matador profissional, cria um drama de consciência depois do enésimo crime e procura subverter as ordens para um novo assassinato? É isso o que pode ser visto em *Diary of a Hitman* (Dominada pelo Medo), dirigido por Roy London, com base em uma peça de Kenneth Pressman, *Insider's Price*, com o elenco encabeçado por Forest Whitaker, o ator negro protagonista de *Bird*, de Clint Eastwood, e um dos personagens de *The Hand That Rocks the Cradle* (A Mão que Balança o Berço).

Narrado na primeira pessoa, o filme apresenta, na sequência inicial, uma conversa telefônica do protagonista. Dekker (Whitaker) em que este vai levantando sua vida de pistoleiro de aluguel e as formas de contato que tem com seus superiores, com seus amigos, com os agentes de um novo “trabalho” que ele deve realizar, assassinando uma jovem (Sheryl Fenn) e seu filhinho, por ordem de um tipo que justifica sua atitude com uma bolada a ser paga, 40 mil dólares, após a concretização do crime.

Os motivos para essa condenação sumária não são explicados para o pistoleiro, nem pelo mandante. Apenas, no momento em que Dekker entra em ação, ao conhecer suas vítimas, sabe pela jovem que o marido pretende livrar-se dela porque esta se constituiu em uma prova viva de suas falcatruas e, ainda por cima, por ter uma outra mulher em sua vida. Esse contato que o assassino tem com sua presa determina-lhe uma onda de arrependimentos, fazendo com que ele procure poupar a vítima. Essa atitude serve como detonador de sua crise de consciência.

A procura de um psicólogo que seja o descobridor desse “desajuste” é um dos passos tomados pelo pistoleiro, mesmo que a história de vida revelada para o terapeuta ressinta-se de veracidade. Entretanto, é no momento de tomar uma nova atitude, a de salvar a jovem das garras de um novo atentado, que mais uma vez o pistoleiro recorre ao terapeuta, querendo que este lhe sirva uma fórmula mágica que explique seu caso particular e justifique a nova atitude tomada. Sem conseguir assegurar-se de que novas práticas são as corretas, Dekker decide por si próprio, salvar sua vítima da condenação, fazendo-a fugir e voltando-lhe o dinheiro que havia ganho para eliminá-la.

Diary of a Hitman, por mais que seja uma peça de teatro, consegue ser dinâmico e objetivo no tratamento cinematográfico reservado pelo diretor, para mim um ilustre desconhecido. A condução do drama do pistoleiro, centrado na narrativa que este faz

de seus passos para um novo “trabalho” e de uma relutância em atender as ordens do agente mandante do crime, cria uma dimensão maior quando, nesta narrativa, o que o espectador percebe não é só o medo que resulta das questões levantadas, mas, e principalmente, da necessidade do pistoleiro entender um “desvio” de sua conduta. Com isso, ele desconhece qual o caminho a seguir.

Embora não haja nenhuma concessão moral para estabelecer um vínculo entre a atitude do pistoleiro em torno de sua crise de consciência (haja vista a necessidade de justificar a culpa), percebe-se que os objetivos do diretor tendem a dar a voz a um personagem que, na história do gênero policial, só foi visto por uma ótica: a da terceira pessoa. Há o caso de *The Man Who Shot Liberty Valance* (O homem que Matou o Facínora) onde John Ford, nos estertores do filme, recoloca a situação e remete a um novo final, demonstrando que a ilusão da plateia em torno do verdadeiro tiro em Liberty Valance, misturava-se num imaginário contra a figura do pistoleiro, esquecendo que a situação pode ser revertida num momento de exceção e transformar um pacato indivíduo em criminoso.

Mas nos moldes deste interessante filme de Roy London, eu ainda eu ainda não havia visto nada. A performance dos atores tem sua parte de importância para o resultado obtido. Forest Whitaker tem um destaque especial, pois nele centra-se a ação dramática. Quanto à presença de Sharon Stone, não dá nem para dizer que o destaque funcionou com resultados, haja vista que o papel que lhe deram poderia ter sido representado por outra pessoa. Mas a jovem Sheryl Fenn deve ser lembrada. Além de bonita, tem expressão.

Diary of a Hitman deve ficar até hoje em cartaz.

79. OS LIMITES DA LIBERDADE SEXUAL

Entre as temáticas cinematográficas, a questão da família não tem sido uma abordagem incomum. Mas não é comum ver o tratamento dado a esta abordagem que privilegia um aspecto de uma situação-limite vivida por esta família, expondo a crise instalada e que procura refazer este espaço de convivência na reavaliação que faz sobre sua estrutura anterior. O mais comum é expor a crise e eliminar, de forma moralista, o mal instalado e, por outra desestruturar de vez a base familiar. São dois extremos tirados como resultado.

The Snapper (A Grande Família), adaptado por Stephen Frears do romance de Roddy Doyle, optou pelo incomum, ou seja, pela reavaliação particular de seus membros a partir da crise. Esta se instala entre os familiares de Sharon Curley (Tina Kellegher) ao serem informado pela jovem, de que está grávida e que não quer dizer o nome do pai da criança. Os pais, Dessie (Colm Meaney) e Kay (Ruth McCabe), tomam um choque ao saberem da novidade, mas aos poucos se adaptam à idéia. Procuram informar ao restante da família, os cinco outros irmãos de Sharon, que recebem a notícia com alegria, salvo o mais velho que espera “lavar a honra” da irmã na briga.

À medida em que a família parece adaptar-se com a idéia de ter em casa uma jovem mãe solteira, surgem as preocupações com os falatórios entre os vizinhos, entre as amigas da filha, os amigos do marido, entre os colegas de escola dos irmãos menores. Se no primeiro momento a aceitação do “acidente” é algo que serve para demonstrar a naturalidade da família em torno do caso, à medida em que se torna ostensiva a gravidez e as “piadinhas” começam a intensificar, a crise recrudesce. Torna-se mais intensa quando a vizinhança toda toma conhecimento de quem pode ser o “autor” da façanha, um vizinho de Sharon e pai de uma amiga dela. Aí as desavenças tornam-se mais sérias materializando-se, com lutas corporais ente os homens e tapas entre as mulheres.

A própria Sharon percebe que o homem com quem se deitou não lhe deve nada e esconde mais uma vez sua identidade. O vizinho que se julga responsável sai de casa e espera “reparar o mal” assumindo a paternidade, mas na verdade, não há clima para que isso ocorra a essas alturas a pequena comunidade já está mais agressiva ainda, associando a saída do vizinho, de casa, e a gravidez de Sharon. Nem a história do marinheiro espanhol não está convencendo mais ninguém. Até que a criança nasce e o restante da família vai visitar a irmã no hospital.

A partir de um episódio – a gravidez de Sharon -, *The Snapper* vai deslizar sobre uma comunidade, sobre os costumes de uma classe social, sobre a moralidade e o comportamento desta classe diante de um problema. A pressão da opinião pública sobre o resultado de uma prática prevista no cotidiano das pessoas – a liberdade sexual – evidência o fato de que esta tem seus limites para ser aceita. O argumento trás embutido na construção da narrativa, um clima doméstico específico de um dado tipo de família. Acostumado a ver filmes americanos, ingleses ou de outra nacionalidade que expõe a situação de uma outra forma, o espectador vai perceber que o tratamento de Stephen Frears é bem diferente ao expor a estrutura familiar dos Curley. Estes são

irlandeses e recebem a notícia da gravidez da filha reagindo, por um momento, à exposição desta aos falatórios públicos.

Percebe-se que a moralidade exigida às moças de família, embora veja a relação sexual fora do casamento com naturalidade, não aceita a gravidez da mãe solteira. A ausência de um “autor para acumpliciar o “incidente” torna o fato mais grave socialmente, tanto que, a repressão contra Sharon, em casa, entre os pais, se dá, principalmente, com a recusa desta em nominar o responsável pela gravidez, exigência dos amigos do pai, no bar, dos colegas das crianças, na escola, das amigas de Sharon, no pub. Este dado acrescenta uma outra “pista” de Frears quanto ao falso moralismo dessas pessoas que abertamente convivem com a ideia e a prática da liberdade sexual, até o momento em que esta se materializa, põe-se à mostra. A partir daí a presença do cúmplice torna-se uma exigência, visando “naturalizar” a sexualidade assumida através das bênçãos da institucionalização matrimonial. É sintomático o que a mãe de Sharon diz ao pai sobre o anticoncepcional e, posteriormente, nomeia o casamento com o fim último da gravidez.

Do universo da casa dos Curley, saem as evidências de comportamentos de uma classe social que reproduz as expectativas em torno de um modelo instituído, pela classe dominante, da prática da sexualidade. A gravidez, portanto, está fora da aceitação desta liberdade consentida. A convivência de Sharon com a barriga que cresce está para a reavaliação e reformulação da opinião dos pais do mesmo modo que estes passam a aceitar a situação e proteger a filha do falatório e da agressão dos vizinhos. É este que alimenta o conflito, principalmente com a descoberta do parceiro proibido de Sharon.

Em *Sammy and Rosie Get Laid* (Sammy e Rosie), Stephen Frears deteve-se sobre a moralidade das gerações. O pai de Sammy, da geração de 1950, não aceitava o modo de vida do filho e da nora. Estes, por sua vez, não sabiam o que fazer com a liberdade de vida que tinham em mãos. O pai, mascarava a situação afetiva com uma antiga amiga que amara tempos atrás, e o par – Sammy e Rosie – cobrava dele uma definição da situação. Por outro lado, estes que viviam um novo processo de liberdade pós-1960, detinham-se diante do espaço social e moral aberto com as novas conquistas, mas não sabiam como equilibrar-se. Eles sabiam o que queriam, mas não sabiam como fazê-lo.

Em *The Snapper* um outro espaço e um outro tempo é reaberto. A liberdade sexual define-se como uma necessidade biológica e não mais somente no campo reprodutivo, porém, aqui, os resultados dessa prática ainda são mascarados, buscando-

se o arrimo institucional para a efetivação dessas práticas. No filme, não se percebe uma conotação crítica à situação enfocada, apenas a exposição desta, pelo fato do cineasta respaldar-se na escola neo-realista que não tem entre suas características um objetivo crítico. Mas, ao expor a situação particular e desencadear a interferência geral (das personagens) recobre o processo de questionamentos e dúvidas que deve ter sobre um tipo de falso moralismo espelhado nas atitudes das pessoas.

80. CLÁSSICOS CHEGAM AO VÍDEO - BEN HUR

A segunda versão do livro do general Lewis Wallace, rodada em 1926 (cinema mudo) com Ramon Novarro no papel de Judah Ben Hur, o homem que é condenado às galeras por ter deixado cair uma telha sobre um oficial romano quando em visita à Galiléia, no tempo de Cristo.

A estória foi filmada em 1909, 1926 e 1959. A última versão, com Charlton Heston, é, ainda hoje, a campeã de Oscars, conseguindo 11 (onze) ao todo.

O *Bem-Hur* mudo, lançado em fita com a música que se usou na reprise, em 1940, é uma relíquia histórica. O diretor foi Fred Niblo e a corrida das quadrigas ainda hoje impressiona. (EUA/1926-Continental).

Parente... é serpente

Comédia de Mario Monicelli, o diretor de *I compagni* (Os Companheiros), *L'armata Brancaleone* (O Incrível Exército Brancaleone) e *Amici miei* (Meus Caros Amigos).

Pelo Natal, vovô e vovó reúnem filhos e netos em sua casa, nos arredores de Roma. Neste ano eles têm uma revelação a fazer: pretendem vender o prédio e ir morar com um dos filhos. Aparentemente uma boa notícia, na verdade um pesadelo que os rebentos/procuram afastar.

Monicelli é quase um octogenário, mas o seu humor sarcástico persiste jovem e a sua direção de atores impressiona. O filme fez muito sucesso no cinema, especialmente em S. Paulo onde a colônia italiana soube prestigiar o lançamento. (Itália, 1993-Look Filmes).

Morrendo e aprendendo

Um cantor frustrado, uma dona-de-casa, um “vigarista” e uma atriz, morrem num desastre de ônibus. Seus espíritos não querem aceitar a situação e passam a acompanhar uma criança nascida no dia do acontecimento fatídico. Já adulta, a personagem é quem vai resolver os problemas deixados pelas quatro pessoas.

Comédia com inspiração espiritualista, perdendo o caminho de uma saudável mensagem na opção por piadas grotescas como as que o diretor Carl Reiner usou em *All of Me* (Um Espírito Baixou em Mim).

O comediante Robert Downey Jr., de *Chaplin*, é muito bom e consegue ficar acima da média, elevando o filme. Inédito em nossos cinemas, pode agradar aos menos exigentes (Estados Unidos, Universal-CIC Vídeo).

D. Giovanni

A ópera de Mozart filmada por Joseph Losey (1904-1984) com Ruggero Raimondi no papel título.

É a estória de D. Juan e suas conquistas amorosas, num estilo barroco que se ajusta muito bem ao libreto original.

A ópera foi encenada pela primeira vez na cidade de Praga, em 1787 e a ação se situa em Sevilha, no século XVIII. O filme fez história em Belém, tendo sido exibido pelo Cine Clube da APCC no Teatro da Paz (Inglaterra/Itália, 1979-Paris Vídeo).

O Enigma das Cartas

Uma menina de 4 anos vê o pai morrer num acidente e isola-se do mundo. Um psiquiatra diagnostica autismo, mas a mãe da menina resolve procurar a causa do problema estudando as reações da garota com os melhores recursos da moderna tecnologia. Ela pretende entrar no espaço restrito onde a filha se “fechou” voluntariamente.

Ficção médica com um roteiro curioso e alguns bons momentos. O resultado, no entanto, aposta no gosto fácil das platéias e simplifica as coisas ao nível da caricatura.

Kathleen Turner faz a mãe e Tommy Lee Jones o médico psiquiatra. O filme é produzido por Mario Cecchi Gori e pelo atual *premier* italiano, Silvio Berlusconi. A direção e o roteiro pertencem a Michael. Lessac (Itália, 1991-Playarte Vídeo).

O que sabe você do amor?

Em busca da cura de um soluço crônico, socialite encontra, num consultório médico, um pianista atormentado com diversos problemas. Este personagem vai resolver duas situações que estavam prejudicando a saúde da jovem mulher: chamar a si a atenção dispersiva do marido e rever a sua própria capacidade de amar outra pessoa.

Comédia de um mestre: Ernest Lubitsch (1892-1947). Merle Oberon, Melvyn Douglas e Burgess Meredith fazem um triângulo amoroso engraçado e de alta classe.

O filme é de 1941 (Estados Unidos, 1941-Reserva Especial). (Interino).

81. CIDADÃO KANE

“Hoje é um filme do momento. Uma linguagem que se adota com a compreensão plena do grande público”. Luzia Álvares

Citizen Kane (Cidadão Kane) representa um marco para a linguagem do cinema, quando Orson Welles utiliza um elemento já bastante usado anteriormente em outros filmes sem a expressão dramática que ele deu no seu filme, que é a profundidade de campo.

Apesar do momento histórico em que aparece o novo elemento cinematográfico, na verdade não só por isso o filme se apresenta como um dos maiores de todos os tempos. O esmero artesanal dado ao assunto abordado por Welles dá a *Citizen Kane* uma dimensão abrangente sobre os mais complexos problemas que a conquista do Poder acarreta. A preocupação da família do menino Charles Foster Kane em deixar-lhe bem de vida, transtorna os planos da criança que ele ainda e violentamente separada de seu meio infantil, onde ela acredita estar sendo verdadeiramente feliz.

A vertiginosa subida do jovem Kane e o aprendizado pela conquista dos valores mais próximos à ascensão social e política, fazem-no assumir padrões de comportamento cada vez mais diversos daqueles tão humanísticos que tenta conservar. Sua necessidade de ser autêntico como ser humano leva-o a redigir uma “carta de princípios” esperando não sair da linha que acredita ser mais próxima da honestidade. Numa corrida louca, chega ingênua doçura que transparecia ao iniciar as conquistas. E sucedem-se as máscaras para atender-lhe a caminhada, agora mais pesada do que antes. E Charles Foster Kane, de aparência autoritária, chega ao final de seus dias sozinho, pronunciando uma palavra, na hora da morte, que ninguém sabe o que dizer: *rosebud*.

Na verdade, o momento final da vida de Kane é o seu momento de autenticidade. Ali, ele revê toda a sua trajetória e, numa volta ao princípio, procura, numa palavra, dizer o que mais lhe tocou como criatura humana, provando que a aferição e valores. Quando passa para o plano íntimo, não é verdadeira se amparada nas aparências.

Citizen Kane revolucionou o cinema de seu tempo por seu tema e por sua forma. Muito já se disse sobre ele. E sempre se terá motivo para voltar ao assunto. “E a maior brincadeira que podem dar a uma criança”, disse Orson Welles ao entrar num estúdio pela primeira vez. A sua brincadeira foi um cinema revolucionário. Dobrou o academicismo de até então. Foi incompreendido, naturalmente. Hoje, é um filme do momento. Uma linguagem que se adota com a compreensão plena do grande público. Quer dizer: Welles avançou mais de 30 anos em sua arte. A lição para os que detestam um cinema saído dos moldes acadêmicos, com medo do medo que ele possa causar a uma certa plateia. A falta, no caso, de uma profundidade de campo. A da inteligência.

82. EM TORNO DE RESISTÊNCIAS & MUDANÇAS

Dirigido por Martha Coolidge a partir da adaptação feita por Neil Simon de sua peça original para o teatro e premiada com o Pulitzer, o filme apresenta uma estória sobressaindo uma situação familiar ocorrida em Yonkers, NY, em 1942. Eddie (Jack Laufer) está viúvo e desempregado, com dois filhos na pré-adolescência, Jay (Brad Stoll) e Arty (Mike Damus), para criar. Com um emprego à vista, fora da cidade onde mora, decide entregar temporariamente a educação dos filhos à avó Kurnitz (Irene Worth), que mora com Tia Bella (Mercedes Ruehl) e que recebe esporadicamente a visita de um outro filho, a ovelha negra da família, Tio Louie (Richard Dreyfus), um gangster de segunda classe. É nesse meio de convivência que os garotos vão permanecer um tempo, embora a contragosto da avó, passando a conhecer os exóticos e diferenciados temperamentos dos membros do lado paterno da família.

O amadurecimento de Jay e Arty se realizará, então, entre o caráter duro da avó, emigrante alemã, deficiente física, caráter amargo, autoritário, expondo a frieza tradicional do comportamento europeu, com lugar apenas para conjugar os verbos obedecer e trabalhar; tia Bella figura feminina que dá a impressão de ser retardada mental, embora seu caso esteja entre o tipo de comportamento imposto pela mãe e a falta de socialização, tio Louie, cuja rebeldia é exposta através da pouca importância que dá ao caráter autoritário da mãe, construiu seus mecanismos de sobrevivência

familiar convivendo perigosamente no meio de gangsters, arriscando sua vida ao compro meter o próprio relacionamento com os companheiros. Quando o tempo dessa aproximação com a família termina, Jay e Arty estão prontos para enfrentar o mundo lá fora, sem que tenham perdido, entretanto, a afabilidade que trouxeram consigo, mas levando alguma sabedoria para conviver no mundo lá fora.

Lost in Yonkers (Proibido Amar), como o título original sugere, pretende mostrar como os “perdidos em Yonkers” conseguem desenvolver um sentimento afetivo num meio hostil, onde é “proibido amar”.

O eixo familiar é desenvolvido a partir da figura da avó Kurnitz. À construção do tipo precede a exposição da figura no corte temporal e temático feito no filme, gradualmente surgindo, através da apresentação versão sobre ela, pelos demais personagens da estória. É feita, inicialmente, através do comportamento de Eddie, logo no início do filme, quando este conduz os dois filhos para a casa da avó. Este personagem apresenta-se inseguro, acuado, medroso, autoritário, expondo sentimentos controvertidos diante dos filhos. Quanto a estes, supõem-se conhecerem as atitudes paternas naquele momento, justificando-lhe o temperamento. O diálogo entre Jay e Arty quanto à decisão do pai em deixá-los com a avó e a tia Bella, tem apoio no que ouviram falar delas, não tendo tido contato anterior com as duas.

Com a imagem sugerida pelo diálogo desses três personagens, não dá, entretanto, para se entender o medo dos dois garotos ao serem confrontados e declinarem de tomar as duas taças de sorvete oferecidas por tia Bella, na doceria da família. Nem é possível descobrir de imediato qual o motivo de tanta apreensão do pai ao impor aos filhos as frases com as quais devem responder à avó. Mesmo a presença imediata desta na seqüência em que deverá analisar ou não a este dia dos netos em sua casa (vai surgindo do fundo, uma figura de cabelos brancos em coque, óculos, chale, apoiada numa bengala por conta de um defeito físico, apruma-se na cadeira onde senta, levanta a vista para os interlocutores, silenciosamente ouve-os) será possível compor a figura. Somente a partir das palavras duras de negação à presença dos garotos no convívio diário com ela após expô-los a um inquérito, é que o compósito retrato vai se estruturar.

Daí em diante, as seqüências do filme mostrarão cada detalhe do tipo, com nuances que apontam para as formas de convivência dela com os filhos, e os mecanismos de sobrevivência que estes estabeleceram para suprir a ausência de sentimentos, de fantasias e a frieza com que foram criados. A figura de Mrs. Kurnitz será assim, o elo de ligação com o tipo construído de tia Bella, de tio Louie, tia Gert e

Eddie. A esse eixo, plenamente desenvolvido no roteiro do filme, será somado o decor, onde se desenvolverá o tempo de convivência entre os personagens intrínsecos ao meio familiar da avó e os que se tornarão os observadores da ação passada e, ao mesmo tempo, atores do novo tempo.

O cotidiano da avó Kurnitz é vivido entre a casa de moradia (altos) e uma confeitaria (baixos). A utilização deste espaço enquanto metáfora justifica-se porque é aí que deve se dar a catarse que levará a extrapolação do caráter dos filhos, contrapondo-se a afabilidade natural destes como um recurso de resistência à rigidez e inflexibilidade do caráter da mãe. Este espaço aponta para as possibilidades de os filhos criarem habilidades para conviver nos dois pólos, entre o afeto natural e o desamor imposto.

Tia Bella é uma figura que requer atenção. Seus contornos apontam para um tipo que a sociedade chama de retardado mental. À medida, entretanto, em que vai despontando a personalidade da mãe, vai sendo desmontada a marca psico-patológica e surgindo daí os contornos de uma nova imagem de mulher. À conta de se ver superprotegida pela mãe que já perdera dois filhos, que já fora abandonada pelos outros, achando-se na solidão, Bella amadurecera uma personalidade infantil que a despojara do poder de decisão sobre as mínimas coisas. É assim, então, que num corpo de mulher exterioriza uma caricatura acriançada, visto que seu desenvolvimento intelectual se interrompera por volta dos 13 ou 14 anos (cf. com o diálogo que expõe o período das situações que mais marcaram a mãe). Com a proximidade com os sobrinhos, descobre que pode sair do casulo, descobre que pode querer alguma coisa mais.

O embate entre mãe e filha surge a partir da proposta desta última em querer casar-se e sair de casa. É esse o outro momento catártico em que se elabora a convicção de Bella de que ela pode tornar-se independente. Tanto é assim que o final do filme reserva uma surpresa. Tio Louie tem também seus contornos construídos no eixo familiar. Sua resistência ao rigor da criação estabelece-lhe o caminho. Sobre ele me reportarei num outro momento.

Todos os tipos e os que não foram expostos (Louie, Gert, etc) ainda, querem expressar no filme uma situação que muito poucos reconhecem: as resistências que alguns constroem para fugir a situações estéreis. *Lost in Yonkers* dá força a se reconhecer nas estrelinhas a maestria do roteirista e da cineasta e a convicção destes

de que é possível mudanças mesmo em condições desfavoráveis. Veja o filme. É imperdível.

83. UMA JORNADA DE MISTICISMO E CIÊNCIA

Num momento em que se discute um conceito tão complexo quanto o de *Star Trek: The Next Generation* (Jornada nas Estrelas: A Nova Geração) esboça uma perspectiva própria sobre o assunto, contemplando algumas descobertas da ciência atual em convivência efetiva com princípios filosóficos e espiritualistas que têm marcado as preocupações deste final de século. Na trama, o veterano comandante da nave Enterprise, capitão Jean-Luc Picard (Patrick Stewart) enfrenta um inimigo, o Dr. (Malcon McDowell) que desde há muito pretende construir um foguete para eliminar os “obstáculos” que o impedem de chegar ao “nirvana”, a região Nexus, onde tudo é possível acontecer, com o alcance da felicidade perene. Com a nave que comanda em perigo, por ter sido atacada pelos cúmplices do cientista, Picard consegue chegar a Nexus e lá encontra o capitão Kirk e juntos empreendem a luta derradeira contra Soran.

O centro da questão é saber o que significa realmente Nexus. Outra questão, é perceber a interação entre pessoas que vivem dois tempos diferentes, na fala da Ciência.

Com a parafernália tecnológica desenvolvida em seu mais alto grau, onde os cegos de nascença (V.I.S.O.R) “veem” através das ondas do rádio, micro-ondas ou do infravermelho, embora sem o alcance do olhar do ser humano, ou um androide (Data) pode captar a sensibilidade humana como o riso, bastando colocar-se um chip, mesmo assim, o alcance de Nexus constitui-se ainda um problema existencial. Ao que consta, para uns seria um lugar da realização da felicidade, para outros seria um lugar de fuga, para outros ainda seria o “fim da linha”, a divisória entre a Terra e o Céu, o espaço onde as fronteiras se encontram e as pessoas interagem, pois, o tempo não existe. Mas não fica claro.

As explicações de Guinn (Whoppi Goldberg) à Picard sobre a angústia de Soran em atingir Nexus demonstram que o cientista espera encontrar nesse lugar os familiares que já morreram. Ao atingir por um momento esse espaço, Picard encontra descendentes (mulher e filhos), cuja presença sempre aspirou e reencontra familiares queridos mortos pouco antes de se envolver com os ataques de Soran à sua nave.

O que seria então esse lugar de reencontro se não aquele reconhecido nas bases de algumas religiões, com vários caminhos para atingi-lo? Para o povo da Enterprise seria um lugar preocupante? Ou essa preocupação expressa na luta aguerrida contra Soran, seria porque este quer atingir o “nirvana” ao preço da eliminação da humanidade, o obstáculo que vê para chegar lá? Também isto não se explica.

Observa-se também, uma dificuldade em torno dessa questão quando é pensada a “morte” do capitão Kirk em duas vezes consecutivas. Ele morreu mesmo ou retornou a Nexus?

As questões postas, demonstram as incongruências que se observam na discussão que pretende empreender este novo *Star Trek*, em torno de assuntos clássicos e ainda não resolvidos pela ciência considerada por muitos como o conhecimento verdadeiro, racional, legítimo. Perde-se então mais uma oportunidade de se chegar a um conceito de “fronteira” nos novos contornos da tecnologia da era da internet. Vamos esperar a próxima jornada.

84. BONS PROGRAMAS NOS CINEMAS

Hoje é o último dia para ver *C'eravamo tanto amati* (Nós Que Nos Amávamos Tanto), o excelente filme de Ettore Scola, (re) lançado no Cine Castanheira I. O filme é dos poucos que vai sair do cartaz. E é uma pena, já que tinha um potencial de público a ser explorado. Enfim, os cinemas não andam cheios, e a verdade se constata indo aos cinemas. Um melodrama como *Mr. Holland's Opus* (Mr. Holland: Adorável Professor), enorme sucesso nos Estados Unidos, fracassa na bilheteria brasileira, especialmente a paraense.

É provável que também deixe o cartaz do cinema Nazaré, sendo que o caso não é de se lamentar, embora não se possa dizer que se trata de um abacaxi. Quando nada, a interpretação de Richard Dreyfuss e a trilha sonora, de Bach a George Gershwin, garantem um programa.

To Die For (Um Sonho sem Limites) mostra a quem quiser ver que Nicole Kidman, a norte-americana criada na Austrália, onde foi revelada no filme *Dead Calm* (Terror a Bordo), disponível também em vídeo, é boa atriz. Ela aproveita a oportunidade que lhe deu o diretor Gus Van Sant, o mesmo de *Drugstore Cowboy* e *My Own Private Idaho* (Garotos de Programa), para mostrar que não é apenas a mulher bonita de Tom Cruise. O filme vai continuar em cartaz no Cinema I. Vale a pena espiar.

O que não se pode afirmar se vai prosseguir em exibição duas semanas é *Restoration* (O Outro Lado da Nobreza), filme inglês vencedor de 2 Oscar, no Olímpia. O aspecto plástico, com um luxo e uma exibição cinegráfica à la Fellini, dá uma dimensão pictórica à Inglaterra de Charles II, pós-Crowell, onde o luxo da corte contrastava com a miséria periférica.

E *The Usual Suspects* (Os Suspeitos), uma aventura policial contada com muita classe, sai do cinema Palácio depois de duas semanas. É um exemplo de como se pode explorar temas aparentemente gastos pelo uso, sem cair na impressão de “déjà vu”.

Entramos em maio e o saldo de bons filmes parece superior ao do ano passado no período. E muita coisa boa ainda vem por aí, seja *Underground* (Underground: Mentiras de Guerra) de Emir Kusturica, prêmio Palma de Ouro em Cannes no ano passado, seja *Antonia* (A Excêntrica Família de Antônia), que derrotou o brasileiro *O quatrilho* no Oscar de filme estrangeiro, seja *Georgia*, outro candidato a Oscar de interpretação feminina, seja *Mighty Aphrodite* (Poderosa Afrodite), o novo de Woody Allen que deu um prêmio a Mira Sorvino.

Todas as perspectivas de bons momentos em cinema devem estimular quem vai cinema – ou pretende ir a cinema. O que se espera é que o público mostre mais interesse pelona e deixe o comodismo de lado. Uma queda de frequência pode ser explicada pelas programações de telinhas ou videocassete ou canais fechados (tevé de assinatura) ou mesmo canais abertos com programas em renovação e atraentes. Na minha opinião o fator mais forte é o bolso. O tempo não está para se gastar muito e a diversão, como o cinema é considerado, vem sendo muito regradada.

Por outro lado, é preciso considerar as diversas classes sociais, com poder aquisitivo flutuante, e tipos de programa criando novos hábitos. O assunto é amplo, ainda não foi estudado em profundidade, e é nacional. Mesmo assim, os donos de cinema estão ampliando os seus negócios. Leio que Marco Aurélio Marcondes e Luís Severiano Ribeiro Neto estão inaugurando muitos cinemas no Sul e planejam expandir as inaugurações para o norte. Marco afirma que a crise atual (25% de ingressos a menos em ‘95 contra ‘94) é fugaz e que cinema é assim mesmo (há momentos bons e ruins).

A verdade é que as crises periódicas não indicam o fim de um negócio que já é centenário. Por mais que a tecnologia pugne pelo cinema “caseiro”, com toda a mordomia que possa ter, o tradicional escurinho, com o “ritual” de apagar as luzes e a tela iluminar-se, é imbatível. Resta, isto sim, dar conforto a quem vai ver filme. Cinema de má projeção, mau som e desconfortável perdeu o passo da história.

85. O CINEMA E A DANÇA DOS MILHÕES

Por que se gasta tanto dinheiro para fazer um filme nos Estados Unidos? Os grandes estúdios também fazem esta pergunta. Para se ter uma ideia, em 1937 a Columbia, por meio de seu dono, o empresário Harry Cohn, achou um absurdo o que Frank Capra gastou para fazer *Lost Horizon* (Horizonte Perdido): 2 milhões de dólares! Hoje, Kevin Costner e Kevin Reynolds obrigaram a Universal, agora de um grupo japonês, a empregar quase 200 milhões em *Waterworld* (Waterworld: O Segredo das Águas), que em vídeo está fazendo sucesso.

A inflação americana em quase 60 anos não foi tão forte. Em compensação, e aí repousa parte da reclamação de quem mexe com o capital de cinema, um ator, por mais “estrela” que fosse, não ganhava 1 milhão para fazer um filme.

Nessa época considerada “de ouro” de Hollywood, os atores eram contratados, recebendo salário mensal, e em cada filme recebiam um adicional – maior ou menor, dependendo do ator. Hoje, não existe ator contratado por muito tempo e um Schwarzenegger cobra 20 milhões para fazer um único filme. “Esse pessoal inflaciona o cinema”, disse uma pessoa da indústria.

Mas não é só isto. Os gastos de produção ganharam níveis astronômicos. *Waterworld* consumiu uma cidade sobre as águas, ao invés de usar miniaturas como mandava a tradição da fantasia – ou da mentirinha. Esta “cidade” chegou a se perder em dado momento da filmagem. Kostner não hesitou em reconstruí-la.

Um filme de custo final muito alto, gravado com uma metragem acima de duas horas, tem um potencial de lucro muito limitado, é lógico. Mas a megalomania dos produtores parece insaciável. Se um dia o mundo acabar, como aconteceu com *Heaven's Gate* (Portal do Paraíso), de Michael Cimino, filme que naufragou a tradicional United Artists (só agora experimentando reerguesse), é um “Deus nos acuda”. Mas ninguém se emenda. *Waterworld* que se pensou em, no mínimo, arquivar a carreira de Kevin Costner, ator produtor e ídolo de público. Ele assegurou na direção na direção e amigo Kevin Reynolds (de outro, megafracasso, *Rapa Nui*) e não viu nada de mais nos gastos excessivos. Surpreendentemente o filme contrariou as expectativas, não foi tão ruim nas bilheteria americanas (embora não se pagasse no país) e subiu no exterior, conquistando, por exemplo, os japoneses. Agora com o vídeo, o retorno de *Waterworld* está garantido.

Mas a recuperação de certos filmes dispendiosos não quer dizer que o cinema vá sempre recuperar-se das extravagâncias cada vez maiores de seus pupilos. Com artistas pedindo mais de U\$ 20 milhões por filme, como Jim Carrey, comediante jovem que já está cobrando tão caro, é possível que um dia, que não deve estar longe, o mercado não suporte orçamentos tão altos. Para se ter um exemplo, com um *Waterworld* dava para fazer mais de cem filmes brasileiros do nível de *O quatrilho* ou *Carlota Joaquina*. Ou seja, para outras indústrias, o preço tem outra feição, ganha dimensões assustadoras.

E cabe uma outra pergunta: será que a indústria do cinema está confiante nos diversos meios de divulgação hoje existentes? É claro que sim. Hoje não há mais um mercado (o da telona). Há diversos de telinha: videocassete, video-laser (disco), TV aberta, TV fechada (assinatura), rede de informática, e meios ainda experimentais que vão consumir uma produção incomensurável.

Os grandes empreendimentos do cinema ganham terreno. Mas é bom levar em conta que atualmente a decisão sobre a feitura de um filme não parte só de um estúdio em Los Angeles, no caso de Hollywood. Há um grudo de executivos a distância dizendo o que se deve fazer para lucrar – ou o melhor jogo capitalista para os grandes jogadores.

O cinema de ideias não é tão “guloso”. Mas, para a maioria, o cinema ainda não é preponderantemente de ideias. Ele ainda pensa que “fita” é para “distrain” e não “para pensar”. Daí o termo *entertainment* (entretenimento). Teimosos chamam-se cinéfilos. Outro planeta.

86. CURSO DE CINEMA EM VÍDEO

Hoje é possível ministrar um curso de cinema através do vídeo. Já se tem o que mostrar para contar como a linguagem cinematográfica se desenvolveu, quais foram os movimentos e escolas que marcaram a cinematografia de alguns países e como a técnica foi se desenvolvendo até chegar à computação gráfica de um *Toy Story*.

Recentemente as locadoras receberam alguns títulos fundamentais para um estudo da história do cinema *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège* (Zero de Conduta), de Jean Vigo (1932), *The Magnificent Ambersons* (Soberba), de Orson Welles (1942) e dois musicais da dupla Fred Astaire & Ginger Rogers: *Flying Down*

to Rio (Voando para o Rio), o primeiro da dupla, em 1933, e *The Gay Divorcee* (A Alegre Divorciada), de 1934.

Jean Vigo foi um cineasta marcante na história do cinema francês embora tenha vivido pouco e feito apenas 4 filmes sendo um único *L'Atalante* (O Atalante) de longa metragem. A importância de Vigo é tão grande – atestada na influência que deixou nos membros da chamada *nouvelle vague* – que um dos prêmios do festival de Cannes mais ambicionados leva o seu nome.

No Brasil, o filme *Zéro de conduite* é pouco conhecido. Aqui em Belém, com uma respeitada tradição de cine-clubes, contando-se *Os Espectadores* (1995) de Orlando Costa e o Cine Clube da APCC (1967-1986), dirigida por Pedro Veriano, o filme permanece inédito. Agora, com a chegada do vídeo (e a colunista foi informada que só uma locadora comprou cópia, a Cinema 4), um velho desejo dos aficionados é satisfeito. E vale a pena: a cópia telecinada pelo Continental, é a “descoberta” pela BCC, com o maior número de planos recuperados, ganhando em 3 minutos a exibida nas escolas de cinema dos Estados Unidos.

Quem sabe da importância cultural do cinema, vê num exemplar raro como o filme de Jean Vigo, uma peça de arte com um quadro clássico ou uma escultura. As imagens relatam episódio da infância para meninos, e da rebeldia dos garotos contra a disciplina rígida, que os mestres de então procuravam manter.

Outra raridade é “soberba” (*The magnificent amberson*) de Orson Welles.

Em 1942, o diretor de “Cidadão Kane” embarcava para o Rio de Janeiro numa missão política patrocinada mais diretamente por Nelson Rockefeller, a quem estava subordinada a produtora RKO RÁDIO. Orson faria no Brasil um documentário de longa metragem mostrando um pouco da cultura brasileira, intitulado “It’s All True” (Tudo é Verdade).

Para cumprir a missão, o cineasta deixou inacabado *The Magnificent Ambersons*, seu segundo filme para RKO. Já havia filmado todas as sequências, mas a primeira montagem não havia agradado aos donos do estúdio principalmente por ser muito longa (o filme teria perto de 3 horas de projeção).

Como não podia cuidar de um assunto tão delicado, Orson deixou a missão com o editor que o estúdio encarregara de trabalhar no assunto: Robert Wise, do Rio, a correspondência com o Wise foi constante, com Welles ditando as instruções para montar as cenas em seus mínimos detalhes. Ainda assim, a edição não agradou aos

comerciantes do ramo e *The Magnificent Ambersons* saiu como eles quiseram: com menos de 2 horas encadeamento de sequências sem autorização do autor.

Mesmo assim, os críticos gostaram do filme e há quem o coloque na história do cinema com a mesma importância de *Citizen Kane*.

Quanto a Orson Welles, as brigas com os produtores passaram a ser uma constante. Não terminou o filme brasileiro e só fez pouco mais de dois filmes, como quis, em seus anos de carreira nos EUA, mesmo assim com as marcas de outras pessoas, segundo entrevista que o diretor concedeu ao longo de sua vida.

Os musicais da dupla Astaire & Rogers marcam um tempo do gênero e mostram o talento de artistas até hoje não igualados. *Flying Down to Rio* tem mais uma curiosidade: trata de um Brasil para inglês ver, espanholado, antes de Carmen Miranda, e só com um toque “natural”: a presença do brasileiro Raul Roulien, ainda hoje vivo e pouco lembrado pela mídia.

87. ALMODÓVAR, COMPROMISSO COM O CINEMA

Pedro Almodóvar ainda está na cidade. *La ley del deseo* (A Lei do Desejo) está levando muita gente ao cinema. A Homossexualidade, tema do filme, continua a ser considerado suspeito para alguns, pecado para outros, permissividade para os héteros. O fato de ser visto como uma forma de opção sexual degenera em rótulos negativos contra aqueles que assim pensam.

La ley del deseo não está na “berlinda” por tratar de um tema sobre o qual ainda se preservam as pessoas. Numa coluna que faz comentários sobre cinema supõe-se que esta tende a tratar sobre a versão cinematográfica exposta no filme. O que tem de elementos dessa linguagem e como este discurso se expressa para o público, são alguns “toques” possíveis de serem feitos num comentário destes. Creio que por isso torna-se diferente o olhar de crítica que leva em conta seu gosto pessoal, sua bagagem cultural e sua cultura cinematográfica. Gostar por gostar sem argumentar o porquê e/ou expressar-se somente sob a ótica do tema não evidencia o saber com base na teoria do filme, necessária aos que estão no campo profissional.

Primeiramente, pode-se enunciar a elaboração do roteiro de *La ley del deseo* como um dos pontos fundamentais do filme. Veja-se que Almodóvar não procura linearizar a conduta de Tina (Carmen Maura). Procura expor as tensões íntimas que levaram a personagem a optar por uma troca de sexo, ao longo do desenvolvimento da

ação do filme. Quer dizer, esta (ação) não surge “pronta e acabada” para o público determinar um tipo conhecido nem um fim para o enredo.

A figura faz parte do processo existencial de Pablo (Eusebio Poncela), não só por ser sua irmã (e ter vivido um relacionamento amoroso com o pai, quando ainda jovem, causa da separação da mãe), mas por compartilhar dos dramas pessoais e profissionais do irmão.

Há um enfoque interessante que aponta para uma dimensão do conceito de feminilidade que Almodóvar pretende evidenciar: é o momento em que Tina chega com a filha na casa do irmão, comenta sobre a sujeira na cozinha e põe mãos à obra, ou seja, inicia uma faxina, constituindo-se esta numa tarefa doméstica marcando a complexificação de feminino.

Neste caso, introduz-se uma questão pouco visível ao espectador menos atento que é o de o roteiro apontar para o que se está procurando construir com aquela sequência.

Não há um “fecho” para ela. Nem se transforma em emblema porque o próprio elemento (tarefa doméstica) já é emblemático da figura tradicional feminina. Mas a preocupação do cineasta é muito mais profunda, a de mesclar a condição (doméstica) com o conceito (feminino/masculino) e extrair destes uma versão.

(O que Almodóvar quer pronunciar é que esta tarefa não é papel unívoco. Pode ser uma condição para expressar a “limpeza” também existencial. Àquela altura Pablo não se definira pelo amor de Juan (Miguel Molina) embora este acredite que não gosta de Pablo.

A sequência que aponta a relação sexual entre dois vem uma combinação lógica e não romântica (note-se que não há um jogo amoroso antes do ato). O que não ocorre com a relação iniciada com Antônio (Antônio Banderas). As incertezas sobre o que quer para si, fazem de Pablo um permissivo (nas palavras de Antônio) e um dominador (no gesto que tem ao reescrever a carta que quer receber de Juan). Ele quer ser o dono das coisas, mas não é o senhor dos desejos dos outros. Na sua tentativa de aproximar-se da subjetividade dos parceiros, estes é que agem. Juan parte, Antônio mata.

Uma outra contribuição do cinema deste cineasta refere-se a expor uma história de amor entre homens fora da linha tradicional de casais hetero, sem que seja exposto ao tradicional ridículo, como por exemplo se vê em *The Birdcage* (A Gaiola das Loucas). O cinema de Almodóvar concebe-se de uma renovação de valores sobre valores. Precisa ser visto e sentido.

88. COMPROMISSO COM A CRIAÇÃO

Quatro episódios compõem este filme surpreendente de um cineasta que aos ‘84 anos mantém as linhas características de seus trabalhos anteriores: Michelangelo Antonioni. Assistido por outro cineasta de talento, Wim Wenders, *Al di là delle nuvole* (Além das Nuvens, Itália/ França/ Alemanha, 1996) traz vestígios de um tempo de buscas.

No *road-movie* em que é lançada a imaginação do personagem cineasta condutor da trama, são vistas passagens dos sentimentos e tempos-limite da ficção e da realidade do cinema, marcadas pelas densas nuvens que obscurecem e as vezes moldam as imagens criadas.

O tempo de buscas de histórias para compor um filme, marca encontro com o cineasta em Ferrara (cidade italiana). O ambiente austero e magnífico da arquitetura do passado é palco do primeiro episódio, *Crônica de um Amor que Jamais Existiu*. Um rapaz (Kim Rossi Stuart) procura hospedagem pedindo informações a uma jovem (Ines Sastre). Esta indica o hotel onde mora. Há muitos silêncios e, de noite, ambos esperam pela atitude de aproximação do outro. Não há. Três anos depois, noutra cidade, há o reencontro. Mas diante da atitude agora tomada, o jovem descobre-se impotente de continuar a relação.

Quem são hoje? Não é o tempo e o lugar? Houve começo, no passado? No meio da rua a figura masculina perde-se na densa neblina. A Jovem semidespida olha através dos vidros da janela. Há um grito no ar.

O gesto do cineasta em fase de criação é tomar novo rumo. Uma nova paisagem no meio da neblina, extraída de um cartão postal. É Portofino. Em *A garota, o delito*, o cineasta-narrador persegue o tipo ideal de atriz. Encontra uma jovem comerciária.

O encontro forçado transforma os dois em personagens da história. Fica um enigma sem decifração: a jovem conta-lhe que assassinara o pai com 12 facadas. Fora presa e absolvida. Ficção? Realidade? O ouvinte da história não tem como finalizá-la. Fica no ar a figura da mulher e a aventura vivida. A “viagem” não termina. Em Paris há elementos para um novo episódio. De sedução (a jovem que aborda um americano, num bar, para contar-lhe uma história), de infidelidade (a abordagem resulta num *affair*) de separação (a esposa, cansada das mentiras descobre um novo lugar para morar, justamente onde um marido perdera a mulher e os móveis do apartamento para

outro). Há encontros, desencontros e desafios a viver. Um novo “dia” emergindo da “noite”.

Na “viagem” pela memória criativa há mais uma “parada” em Aix-en-Provence incluindo-se a visão de uma bela jovem (Irene Jacobs) sendo assediada por um rapaz cético (Vincent Perez).

Num diálogo tenso sobre o sentido da vida e a transcendência através da “morte” há uma parada numa fonte. O fim do caminho é uma igreja e seus rituais, prazerosos para a jovem, cansativos para seu acompanhamento que dorme e só desperta quando todos já se foram. O reencontro de ambos na fonte é o reinício do caminho de volta e da discussão.

Al di là delle nuvole trás os emblemas tão caros a Antonioni: a incomunicabilidade, os desencontros, os gritos no ar, a aventura vivida, mas deixando perdas, a fugacidade dos tipos, a renovação, as dúvidas diante da vida, as incertezas sobre a condição humana. É o filme do mestre italiano comprometido com os jogos de reflexos e cujas ideias cruzam com o trajeto o perpetrado pela criatividade de um outro mestre, Wim Wenders.

Há a neblina deixando-as fugir nos espaços necessários para estimular o desejo de intervir nas histórias, como se cada cena dissesse a cada espectador uma passagem de se compromisso com essa (s) imagem (ns). Como disse Tonino Guerra: “Michelangelo está sempre pairando um metro acima da realidade”. *Al di là delle nuvole* deve fazer as matinais de arte (aos domingos) no Cinema 1 até o meio de fevereiro.

89. GRITOS PARADOS NA TELA

Al di là delle nuvole (Além das Nuvens, Itália-França-Alemanha, 1995), realizado por dois diretores europeus cultuados pela crítica, Michelangelo Antonioni e Wim Wenders, está sendo exibido em Belém na sessão “Cinema de Arte” (matinal de domingo, às 10h, no cinema 1). É o primeiro programa do ano para os que veem o cinema fora do mercado comercial, que não aceita os conchavos da indústria.

Al di là delle nuvole foi apresentado no Festival de Cannes de 1995 e dividiu a plateia e o júri, na ocasião. Muitos não gostaram e houve quem se retirasse da sala de projeção. A maioria das críticas foi elogiosa e viu fidelidade do mestre italiano ao seu próprio trabalho. A consideração procede. Antonioni está muito e semiparalisado por

culpa de um derrame cerebral ocorrido no início desta década. Para voltar ao trabalho precisou da colaboração de Wim Wenders, seu admirador.

Os conhecedores da obra do cineasta italiano, especialmente da trilogia *L'avventura* (A Aventura), *La notte* (A Noite) e *L'eclisse* (O Eclipse) - só o segundo existe em vídeo no Brasil -, acharam o autor nas novas imagens. E não se diga que é só porque as histórias são de sua autoria. Elas poderiam ser contadas de outra forma. Para dissipar dúvidas, e atentando para a questão da fidelidade, no filme há uma sequência em que um pintor (Marcello Mastroianni) copia um clássico sem revelar qualquer pudor profissional.

A uma amiga (Jeane Moreau), que reclama, ele diz que “é preferível copiar um grande artista a trabalhar uma obra menor”. Nas devidas proporções, o Antonioni alquebrado revê seu estilo e sente-se confortável.

Al di là delle nuvole é bem seu, bem preocupado com amantes incompreendidos e situações de crises existenciais, proporcionadas pelo peso da incomunicabilidade. Traz outros emblemas tão caros ao cineasta, como os gritos no ar, a aventura vivida, mas deixando perdas, a fugacidade dos tipos, a renovação, as dúvidas diante da vida, as incertezas sobre a condição humana, figuras constantes nos episódios costurados no road movie armado por seu amigo Wim Wenders.

É o filme do mestre italiano comprometido com os jogos de reflexos e cujas ideias cruzam com a criatividade de outro mestre. Pontuado de conceitos filosóficos dos grandes clássicos que marcaram os tempos, emergem na forma das imagens interagirem no processo de criação artística. Não de todas essas imagens se deixam ver. Há neblina para encobri-las. Repito uma frase de Tonino Guerra sobre o cineasta: “Antonioni está sempre pairando um metro acima da realidade”.

O Diretor – Michelangelo Antonioni chegou ao cinema como assistente de Marcel Carné (1909-1996) em *Les visiteurs du soir* (Os Visitantes da Noite), de 1942.

Um ano depois, dirigiu o documentário *Gente del Po* (Gente do Pó). Experiências que serviram apenas para proporcionar uma certa intimidade com a técnica do cinema.

O cineasta autor surgiria em 1950, com *Cronaca di un amore* (Crônica de um Amor), em que a estrutura das personagens já fazia ver o artista preocupado com as figuras de seu tempo, com os amantes incompreendidos, com o mundo massificador destruindo a individualidade.

I vinti (Os Vencidos) e *Le amiche* (As Amigas), respectivamente de 1952 e 1955, chegaram ao Brasil e mostraram um cineasta maduro observando a juventude que se dizia “transviada” e as mulheres, que seriam as suas figuras preferidas.

Mas foi com *L'avventura* (1959) que Antonioni chamaria a atenção dos críticos para o problema básico de sua obra: a incomunicabilidade.

Há críticos que veem não apenas uma trilogia sobre o assunto. Há quem identifique os mesmos elementos em *Il grido* (O Grito), de 1957, e *Il deserto rosso* (O Deserto Vermelho), de 1963. Nesses filmes, as personagens sentem-se solitárias, mesmo vivendo em sociedade.

É assim que ninguém mais quer saber da moça desaparecida numa praia, em *L'avventura*, como o casal que se deixa ficar sob uma árvore, num longo abraço, ou na leitura de uma notícia apocalíptica que cede lugar a imagens catastróficas, pregando, sem uma clareza jornalística (ou, no caso, banalizante), o fim da civilização.

Em *Il grido*, Alida Valli justificada o título ao ver o amante, Steve Cochran, despencar de uma torre.

Em *Il deserto rosso*, Mônica Vitti, tida como musa do diretor, passeia por edifícios fixados em ângulos que os agiganta e por paragens desertas, jogando o décor como elemento chave da dramaticidade.

Mas a melhor de Antonioni viria quando ele deixou a sua Itália e fez na Inglaterra *Blow Up*, aqui com o subtítulo *Depois daquele beijo*.

Um fotógrafo, ao registrar a imagem de uma mulher numa praça, capta, em segundo plano, um assassinato. Mas não há corpo, não há reclamamos. Quem teria morrido e quem seria o assassino? A imagem afirma – e não mente –, mas até que ponto a referência física significa a realidade ampla?

Depois de uma longa e inócua busca, o fotógrafo participa de um jogo de tênis, com hippies, sem usar a bola. A discussão em torno do real prosseguia, como prosseguiria depois de uma grande explosão (nuclear) por sobre a juventude americana em *Zabriskie Point* (1969).

O último grande filme de Antonioni chamou-se *Professione: reporter* (Profissão: Repórter), de 1975, com Jack Nicholson fazendo um jornalista que trocava de identidade com outro homem e passava a viver outra vida. No fim, ele tentaria fugir da prisão em que se meteu. A câmera, em desafio, sai pelas grades do aposento. Mas o homem fica.

Depois de *Identificazione di una donna* (Identificação de uma Mulher), o cineasta adoeceu. Vítima de um acidente vascular cerebral ficou mudo.

Em 1995, animado pelo alemão Wim Wenders, de *Paris, Texas* e *Der Himmel über Berlin* (Asas do Desejo). Dirigiu as quatro antigas histórias suas que compõem este *Al di là delle nuvole*.

Em 1996, Antonioni voltou para trás das câmeras. Possivelmente neste ano o seu novo filme estará nas telas. O sacrifício de fazer não invalida um estilo. Nem a parceria, possivelmente muito atuante.

Um colega, Dino Risi, em *Il sorpasso* (Aquele Que Sabe Viver), brincou, por meio da personagem vivida por Vittorio Gassman, dizendo que nos filmes de Antonioni os heróis andam, andam, andam e o espectador dorme, dorme.

Só que o andar, mesmo sem direção, alcança maior amplitude do que muitos passos nas nuvens. Por isso mesmo, Antonioni vê além das nuvens, contra todas as expectativas pessimistas em torno de sua atual capacidade de trabalho.

90. 007 O AGENTE QUE NÃO MORRE

Tudo começa com a possibilidade de ser deflagrada a 3ª Guerra Mundial. Para tanto, basta os chineses acreditarem numa invasão inglesa ao seu mar territorial. O equívoco está em denunciar isso sem investigar as fontes de onde saem não só as notícias, mas também os limites do território onde se encontra a fragata inglesa, pivô da tensão internacional. Alimentar a mídia com pistas falaciosas desses eventos é uma arma arquitetada pelo mago das comunicações, Elliot Carver (Jonathan Pryce), que intenciona usar seu sistema de satélites e subverter o domínio do mundo canalizando para si a manipulação das forças políticas mundiais.

É aí que entra o único agente que sobrevive até hoje sem um fio de cabelo perdido na luta contra o crime, James Bond, o clássico 007 (Pierce Brosnan). Recebendo ordens de M (Judi Dench), o detetive mais caro do mundo sai em mais uma aventura para destronar o mal e eliminar as possibilidades dos inimigos de tirar-lhe o fácil ganha pão. *Tomorrow Never Dies* (007 - O Amanhã Nunca Morre, EUA, 1997) trás as evidências da força da nova arma que possibilitará uma guerra de prestígio enquanto as ideias fabricadas circularem incessantemente por mais de cem milhões de pessoas: os meios de comunicação.

Contabilizando-se os sucessos há mais de 30 anos (desde a década de '60, quando os primeiros romances de Ian Fleming deram forma aos filmes sobre o agente inglês), a figura de James Bond alicerçou a relação entre a ideia da “armação” sofisticada dos poderosos que aspiram governar o mundo e o cada vez mais eficiente e moderno arsenal bélico para o combate dessas figuras desenhadas com a paranoia do controle da política internacional. Embora o agente 007 tenha uma nacionalidade, tem sido estimulado o seu cosmopolitismo, intervindo em todas as situações que possam intentar contra a paz mundial. A tendência é prefigurar os inimigos políticos reais das nações dominantes, fazendo-os manter uma postura democrática, mas acima de tudo responsabilizando-os pelo sucesso ou fracasso das negociações dos conflitos que possam resultar de um mal-intencionado ideal particular.

Com James Bond o curso da história tem sido desafiado pelos mais viciosos egoístas (principalmente marcando o tempo da guerra fria, com os russos como inimigos) e o fio da navalha tem passado ao largo pela ação intuitiva do agente. Aliás, o grande charme do personagem é ser mulherengo, uma atitude que hoje está em “alta”. Nesse novo exemplar do gênero, o diretor Roger Spottiswoode criou duas novas tendências: colocou uma mulher, a atriz Judi Dench, para personificar o agente secreto M (interpretado quase com exclusividade pelo ator inglês Bernard Lee), tirando esse tipo dos papéis tradicionais de sedutoras sensuais à espera do amante; e elevou a mídia a arma mais poderosa e fácil de manejar para atingir o controle mundial. Isto quer dizer que o cinema acompanha as tendências da época.

No caso da figura feminina, a vez nos filmes do gênero se dava sempre em papéis do segundo escalão da administração de M e principalmente como parceiras na cama de James Bond. Algumas serviam de elementos de tensão na trama, facilitando o eixo condutor dos desafios em que o agente se colocava, pois, essas mulheres protagonizavam espíãs. Quanto aos meios de comunicação, na verdade, o papel da mídia cresceu e transformou-se em arma que derruba presidentes. Um terceiro elemento que emerge no filme é o papel dos agentes terroristas que antes assumiam as ideologias contestatórias, transformados hoje em mercenários. Ritmo e empatia com os personagens fazem a festa do novo 007. Daí a bilheteria que o filme tem demonstrado tanto em nível doméstico, quanto no mercado externo.

91. SEDUÇÃO QUE VEM DOS ANJOS

A onda mística tem definido muitos temas no cinema. Alguns transformam-se em significativas discussões filosóficas e são criativos. Outros seguem o padrão das formas de mercado, apropriando-se dos pontos mais chamativos de bilheteria (linguagem & tipos) para dar consistência ao produto. Neste último caso encontra-se *City of Angels* (A Cidade dos Anjos, EUA, 1998), de Brad Silberling, extraído da versão alemã de Win Wenders, *Der Himmel über Berlin* (Asas do Desejo), realizada em 1988, produção transformada em uma obra-prima devido ao enfoque do cineasta alemão mais interessado em ver “de cima” as condições da Terra, principalmente de Berlim, antes do muro cair. O anjo Damiel (Bruno Ganz) observa fascinado a condição humana sem que possa interferir em nada. Nessa situação, encanta-se por uma trapezista de circo e, por amor, abre mão de sua imortalidade para viver intensamente seus sentimentos.

A versão americana situa-se em Los Angeles, nomina o anjo observador de Seth e dá-lhe a cara de Nicolas Cage. Paira sobre uma cidade onde a vida de estresse enche os hospitais de pacientes, vítimas de acidentes ou tencionados pela vida urbana. Seth integra uma legião de anjos que circula sempre de preto no meio dos mortais e atende às suas necessidades de acordo com o tempo de permanência que estes têm nesse plano de vida. Seduzido por Maggie (Meg Ryan), uma cirurgiã cardíaca, o anjo perde a noção de suas atividades e aspira transformar-se em humano para viver sua paixão. Incentivado por um “decaído”, abandona-se à sua própria sorte e investe na dimensão da mortalidade, lugar de onde deverá dimensionar suas perdas e ganhos na condição de humano.

City of Angels não extrai o equacionamento metafórico da versão original. O tratamento de Silberling ao tema assusta qualquer sentido mais criativo que este possa ter. o investimento no reconhecimento da importância da vida humana e no mistério sobre as decisões entre o céu e a terra, do tempo dessa vivência, tende a ser frágil (as consequências em que os anjos esperam o momento da morte das pessoas). Aproveita o gênero romântico e trata do amor, traduzindo em ação esse sentimento (as cenas sobre o tempo de desejo de Seth/Cage criando coragem para perder a imortalidade ao descobrir seu amor por Maggie/Ryan). Embora fuja um pouco dos clichês, traduz tudo em detalhes explicativos deixando de incentivar a inteligência e a imaginação mais

criativa do espectador ao apontar para certos detalhes do tema seguindo o tema considerado secundário do enredo, mas indispensável ao gênero.

Esse é um exemplo de roteiro pouco consistente revelando o parcialismo do tratamento dado ao filme romântico, mas adequado ao modelo. Por isso, torna-se simpático às plateias. *City of Angels* não é descartável, mas não contribui com qualquer reflexão do tipo proposto por Win Wenders em *Der Himmel über Berlin*.

Perda – O Pará perdeu Daniel Coelho de Souza, um de seus ilustres filhos. Com todos os títulos que possa ter colecionado durante seu tempo entre nós, incluiu-se o de incentivador da cultura e do cinema extra, no caso o Cineclube de Belém, do qual tornou-se associado desde os primeiros tempos em que se arrecadava recursos para alugar filmes de arte em outras praças do Nordeste e Sudeste. Pessoalmente devo-lhe a solidariedade e a consulta num tempo em que falar de cinema político inscrevia o jornalista na lista das intimações da PF. Esse tempo passou, mas ficou na memória a segurança do Prof. Daniel em pedir-me confiança nas suas instruções e após o fato, procurando informar-se das consequências. Neste registro, um pouco da história dos enredos de outras histórias de vida. Condolência aos amigos Fred, Sandra, Maria Helena e Nazaré.

92. AMIZADE ACIMA DA LEI

A partir do livro *One Tough Cop*, de Bob Dietl, o cineasta brasileiro Bruno Barreto, dirigiu o filme homônimo (Entre o Dever e a Amizade, EUA, 1998), com roteiro de Jeremy Iacone e um elenco encabeçado por Stephen Baldwin. Vendo-se também Amy Irving (mulher do diretor) e o próprio autor do livro (interpretando um policial).

A linha autobiográfica do texto contempla a história de vida de um policial de NY, convivendo desde o nascimento com mafiosos e incluindo alguns como amigos do peito. Essa proximidade não fere sua dignidade na corporação até que seja apontado pelo FBI como repassador de informações e conivente com o grupo marginal. Sem temer qualquer ameaça que venha a lhe ser imposta para denunciar os amigos fora da lei, conserva a mesma.

Postura de profissional eficiente. Seu parceiro de trabalho, entretanto, tem uma vida desregrada no jogo e na bebida, perdendo imensas quantias para um dos líderes

da contravenção. É esse fato que agrega a reação de Bo Dietel (vivido por Stephen Baldwin) ao contatar a malquerença seguida de assassinato do parceiro. Enfrentando as duas turmas (máfia e polícia) consegue demonstrar de que lado se encontra no final de contas.

Seguindo o ritmo tradicional da linha de produção da indústria norte-americana, Barreto envereda pela trama autobiográfica de Dietel criando tensões e expectativas no público. Extrai do personagem central, interpretado por Stephen Baldwin, o que o tipo tem de carismático, uma postura determinada, sem hesitação, preferindo enfrentar as acusações de cumplicidade com a máfia do que entregar os pontos aos seus detratores, esta sim, uma atitude de fraqueza. O público sente a firmeza do ator e fica torcendo pelo seu heroísmo, o que demonstra o formato do texto conduzido por Barreto que é o de estimular a referência maior a quem deve ser o centro de atenções.

A outra cola de empatias fica por conta do tipo interpretado por Gina Gershon, namorada do mafioso e “queridinha” do policial. A sedução está na graça da garota em denunciar o menosprezo do namorado e daí partir para um novo amor, concorrente desde a infância, ao que se pode supor.

Mas o que o livro e, obviamente, o filme pretendem demonstrar é a possibilidade de convivência entre corruptos sem que haja corrupção. Na verdade, ficando o próprio autor do livro por trás das câmeras, fugir à sua versão torna-se difícil, haja vista o testemunho ressaltado nas entrelinhas da autobiografia. Contudo, pelo que se percebe da grande amizade entre os líderes da máfia e a corrupção dominante nos locais onde o policial convive, torna-se difícil não o acusar de ser, no mínimo, conivente com a situação. Não que isso seja motivo para que ele traia os amigos, mas que o hábito de frequentar as casas de lavagem de dinheiro sem se prostituir é complicado não pensar que alguma coisa anda errado, isso é possível sim.

Entretanto, como é colocado no filme, nada impede que haja uma contínua frequência a esses locais, pelos dois policiais. Obviamente, a máscara da servidão à amizade se envolve com a cumplicidade com a contravenção. Achar que as mãos limpas seja uma virtude mesmo na promiscuidade, é deixar de ver o contato indireto com a corrupção. É o clássico “lavar as mãos” de Herodes que se isentava de culpa da condenação de Jesus deixando que outros o acusassem.

No formato das peças da narrativa imposta à autobiografia, Bo Dietel é muito bonzinho, não está fazendo nada que o comprometa e nem deve ser acusado de imoral ao dar sequência à amizade com contraventores. O título traduzido do filme, *Entre o*

Dever e a Amizade espera a aquiescência da plateia ao comportamento do personagem que julga não estar descumprindo suas obrigações (dever) porque o sentimento que construiu desde nascença com os contraventores (amizade) torna-o isento de especulações devido sua folha impecável na polícia.

Maroto e querendo aparecer na indústria internacional, Bruno Barreto dá o recado dos norte-americanos e segue a linha do mercado pelo qual optou. É isso aí. Bonitinho, mas...

93. ENCONTROS E DESENCONTROS

Para quem não viu no cinema - e o belenense no meio – *Portraits chinois* (Encontros em Paris, França, 1997), o vídeo é uma forma de tomar contato com a obra da cineasta Martine Dugowson, aplaudida por certa ala da crítica e pelo público europeu.

O argumento lembra *St. Elmo's Fire* (O Primeiro Ano do Resto de Nossas Vidas), aquele filme de Joel Schumacher, feito em 1985, que revelou muita gente (artistas) hoje famosa. É o relato das atividades de três amigas, no correr de uma década. Começa quando uma delas aluga um apartamento modesto num bairro parisiense. Ela narra em off a sua hesitação ao passar a viver com o namorado. Pensa: “por que me amarrei?” E critica uma jovem que fez o mesmo e mora no mesmo prédio. Passando o tempo, faz amizade com duas mulheres e o romance deixa de ser estável. Como o das amigas. A mais nova e aparentemente mais frágil é a melhor focalizada pela câmera nos primeiros momentos do filme. Mas esta juventude e fragilidade, aliadas a uma subestima interior que não chega a ser um complexo, leva esta personagem a uma atitude de defesa que se pode analisar de diversos ângulos. Uma das atitudes é tomar o par da companheira de todos os dias – e o pai de um filho desta que por causa das circunstâncias é abortado.

A cineasta, que é autora do roteiro, não consegue desvencilhar-se do melodrama. Mas os intérpretes são excelentes, especialmente Helena Bonhan-Carter, atriz inglesa que já foi, inclusive, candidata ao Oscar. E o tratamento do conjunto, com uma montagem eficiente dá o recado de uma espécie de álbum de lembranças, assunto que a mesma diretora havia tratado em *Mina Tannenbaum*, filme que chegou a ser exibido por um canal de TV de assinatura.

Um outro vídeo que vale a pena alugar é *The Spanish Prisoner* (A Trapaça), escrito e dirigido pelo dramaturgo David Mamet. É a história de um jovem inventor que tenta patentear um chip de computador revolucionário e é seguido de perto por um grupo interessado na moderna tecnologia.

O filme serve para mostrar Steven Martin em papel dramático. Ele que recentemente reclamou a sua participação na comédia *Sgto. Bilko* (O Sargento Trapalhão), onde ridiculariza um pelotão do exército americano, não faz feio como um tipo de vilão, nada espalhafatoso como a média de Hollywood. Para os que admiram Mamet, a realização é considerada menor. Mas está alguns degraus acima da média que se vê em cinema e vídeo por aqui.

E para quem não viu no cinema, dois programas que fizeram sucesso popular nos EUA, mas não emplacaram no Brasil: *At First Sight* (À Primeira Vista) e *Patch Adams* (Patch Adams, O Amor é Contagioso). Ambos são baseados em fatos reais, mas os roteiros devem ter mudado bastante as situações e os personagens. Em *At First Sight*, Val Kilmer faz um cego de infância que inspira piedade e depois amor em uma jovem arquiteta, interpretada por Mira Sorvino. Ela consegue que ele se opere com uma autoridade em oftalmologia e volte a ver. Mas, a operação não consegue uma cura definitiva. Meses depois, o rapaz volta a ficar cego. Nesse meio tempo, o romance entre ele e sua benfeitora ganha diversos contornos. Naturalmente que o filme prega uma estabilidade acima da desgraça e muito além do preconceito para um deficiente físico. Não se sabe se o mesmo resultado foi o vivido pelos tipos reais.

Em *Patch Adams*, Robin Williams faz o estudante de medicina que passa a acreditar na importância da autoconfiança como elemento de cura. Ele se forma e, como médico, dedica-se à missão de construir um hospital em que a sua ideia de terapia passe a ser adotada como rotina. Entre muitas formas de tratar os doentes, Patch Adams veste-se de palhaço e brinca com as crianças enfermas como se estivesse numa festa de aniversário.

Williams é um ator limitado que se dá bem em papéis cômicos. Recentemente ele mostrou que o contrário é desastroso, mesmo que a história seja interessante e chame o público, o caso de *What Dreams May Come* (Amor além da Vida). Como um terapeuta-comediante dá para convencer. Mas não ganha o suporte de um roteiro bom, que substancie os fatos tratando-os de forma menos fantasiosa, mais com os pés na terra. Ao que se sabe, o Adams verdadeiro não foi, ou é, este modelo de abnegação que

o ator demonstra em mais de duas horas de filme. O que dá ao produto cinematográfico um incômodo feitiço de propaganda das atividades do biografado.

94. VÁRIAS ABORDAGENS SOBRE O MEDO

Em cartaz, dois filmes que tratam do medo: *The Haunting* (A Casa Amaldiçoada) e *The Blair Witch Project* (A Bruxa de Blair). No primeiro, amigos de um cientista estudioso do medo aceitam seu convite para passar uns dias numa mansão mal-assombrada. A direção é de Jan De Bont e entre os atores estão Lian Neeson e Catherine Zeta-Jones. No segundo, o tom experimental da narrativa remete a um enredo sobre um documentário que deverá ser produzido por um grupo de alunos de cinema, sobre uma bruxa que teria vivido numa povoação norte-americana na floresta de Black Hills, no estado de Maryland. A direção é de dois cineastas iniciantes Daniel Mayrick e Eduardo Sanchez e os atores são desconhecidos.

No que os dois se assemelham ou se distanciam? Ou melhor, há alguma semelhança na abordagem sobre o assunto que querem desenvolver? Este poderia ser um motivo de pensar o que o cinema tem feito em termos de material sobre a produção do medo.

Tal como hoje se está apontando, o “cinema descartável” norte-americano produzindo os thrillers para jovens, atizando um tipo de suspense que leva a um nível do medo, na década de ‘70 a indústria americana estimulou os mesmos argumentos (tema, gênero e narrativa) com os *Nightmares* (Pesadelos Diabólicos), os *Freddy Krueger* e os *Friday the 13th* (Sexta-feira 13). Por outro lado, Stanley Kubrick neste mesmo período realizava *The Shining* (O Iluminado), contando com personagens e um cenário que mexia com o tema, baseado em uma novela de Stephen King.

A narrativa utilizada pelo cineasta distanciava-se de um horizonte recorrente. Nos dois instantes distanciados pelo tempo, décadas de 1970 e 1990, há um tipo de público que está mais sensível ao instrumental do medo real e um que se projeta através de imagens ficcionadas. Estas interferem nas duas realidades e transformam tudo num só nível: o cinema comercial em busca de um público que deixe nas bilheterias o suficiente para a produção.

Os pretextos de *The Haunting* se inclinam à antropomorfia do terror através das imagens fantásticas que são apresentadas como produzidos no interior de um espaço fantasmagórico. O olhar do medo é da personagem que está vivendo o drama, no

interior da ficção. O ambiente é propício para extrair destes as atitudes supostamente inscritas numa situação em que o sobrenatural se materializa. Há uma predisposição para extrair o medo de todo o material que fica à mostra, tanto do ator quanto do espectador. As fontes do medo são mostradas em imagens.

The Blair Witch Project reivindica uma outra teatralidade plástica e um outro plano de envolvimento. Neste caso, o mistério não está dado. Há um caso misterioso que deve ser desvendado, mas os personagens procuram registrar isso usando uma metodologia propedêutica para chegar ao processo mítico incorporado ao imaginário de um dado espaço social. O processo de deslindamento é o eixo que será transformado em arcabouço do medo. A fonte do medo está no olhar aterrador que o estado de tensão proporciona aos que estão diretamente envolvidos na trama, nada está posto em imagens, salvo reflexos de luz, focos, enquadramentos, traços culturais e da natureza ambiental, elementos que fazem parte da narrativa cinematográfica.

O distanciamento se dá entre os dois em virtude desses dois eixos de exposição. Os elementos da narrativa processam o medo de forma diferenciada. Não em função do gênero cinematográfico (um é considerado ficção, o outro semidocumentário), mas em função dos resultados que escapam das imagens produzidas.

O medo, no primeiro, é uma condição do que é visto; o medo, no segundo, é uma situação corporificada e internalizada, sendo possível que nada do que o enquadramento e os focos de luz estejam revelando (sem revelar) seja materialidade, mas um produto mental.

Para chegar a entender a diferença qualitativa entre as duas produções, não é exigido muito esforço. Cinema é invenção, criatividade, versão representada dos fatos. A narrativa que usa são instrumentos que devem levar à reflexão e não apenas à “digestão”, ou seja, o lado do simples entretenimento. Por isso, estas considerações devem ser levadas em conta pelo espectador em potencial. Pensar não mete medo.

95. A MEMÓRIA E O TEMPO NO CINEMA

Carlos Reichenbach marcou um tempo no cinema brasileiro na fase “boca do lixo”, despertando as mentes dos enquadrados nas pornochanchadas dos anos ‘70. Neste tempo, o público enfrentava a repressiva política brasileira encharcada de boatos e meias-palavras, deixando-se enganar pelo slogan “Pra Frente Brasil!”. Sem meias palavras para as exposições sobre a liberação sexual precursora da independência

pleiteada pela mulher e a exploração dos cânones da propriedade privada, o cineasta respondia suas inquietações através das imagens de um cinema autoral. A filmografia em longa-metragem desse paulistano, pouco (ou jamais) conhecida da geração atual, revela-se promissora: *Corrida em busca do Amor* (1971), *Lilian M.*, *Relatório Confidencial* (1974), *O Império do Desejo* (1980), *Amor, Palavra Prostituta* (1980), *Paraíso Proibido* (1981), *Extremos do Prazer* (1983), *Filme Demência* (1985), *Anjos do Arrabalde* (1986), *Alma Corsária* (1993/94) e *Dois Córregos* (1998/99).

Acesso aos filmes de Reichenbach era mais fácil na década de '70/80 quando a política cinematográfica detinha uma parte do mercado exibidor sob controle, ao exigir uma quota trimestral (33 dias) de exibição de filmes brasileiros nos cinemas nacionais. As leis do Concine/Embrafilme detinham o autoritarismo da época e conseguiram que houvesse equilíbrio relativo no mercado brasileiro, facilitando o acesso do público ao seu cinema. A dificuldade atual de programação e o baixo interesse do público pelo cinema brasileiro (apresentando uma frequência baixíssima) têm deixado de fora um expressivo número de filmes de qualidade que tem sido produzido através dos polos cinematográficos criados, após o impacto da “modernidade” de Collor.

Vencendo os obstáculos, chega até Belém um Reichenbach legítimo: *Dois Córregos* (1998/99). Numa síntese do argumento, o filme explora a convivência de três jovens e um homem estranho, em um sítio, na cidade de Doi Córregos. Da relação criada entre quatro personagens, emergem situações de um passado distante e de um presente que teima em manter escondidos os sentimentos do grupo. Família, posse, cultura, política, afeto e sexo tomam os contornos viscerais da aproximação entre essas figuras.

Ao tomar posse de uma propriedade de sua família, em mãos de posseiros, Ana Paula (Beth Goulart) relembra situações e afetos vivenciados num tempo de adolescente (Vanessa Goulart). Ao penetrar nesse tempo, a personagem leva ao espectador, através dos fragmentos de sua memória, a uma etapa entre o lúdico da adolescência e a descoberta de outros níveis da afetividade amadurecida. Nessas passagens, sobressaem figuras misteriosas como Hermes (Carlos Alberto Ricceli), tio de Ana Paula, um clandestino político mitificado pela sobrinha e sua amiga Lydia (Luciano Brasil) e a sempre presente meia-irmã de Ana Paula, Teresa (Ingra Liberato), transformada em governanta. Outros personagens emergentes através dos diálogos, mas ausentes das imagens, marcando subrepticamente a narrativa, são a maligna

Isolda, a irmã de Hermes e mãe de Ana Paula, a “degenerada e amada-amante” mãe de Teresa, do poderoso general de ultradireita, pai de Lydia, e o poeta, pai de Ana Paula.

É na intercorrência entre uma trama presente e outra subjacente, uma que trava o diálogo e outra que emerge das falas, que se constrói o moto próprio do filme. A utilização dos recursos da linguagem favorece a montagem dessa inusitada narrativa que declina de alguns protagonistas, mas torna-os tão inseridos na trajetória de todos pela descrição de suas ações que se inserem inteiramente na realidade construída.

Desse quadro, as peças articuladas na memória de Ana Paula passeiam no tempo do autoritarismo militar, da ação dos que creem na mudança do sistema político por vias revolucionárias, da perda da ingenuidade de uma geração de mulheres que se vê submetida sexualmente e não sabe como enfrentar isso, da antevisão de mais violências pela luta pelos direitos em contraposição ao “direito” imposto autoritariamente (a sequência final, a discussão entre Hermes e o militar, namorado de Teresa). O fascínio pelo misterioso clandestino transforma-se numa atmosfera emblemática de outros tempos. A mágica do filme é ter o movimento entre essa memória narrada e a história vivida entre flash-backs, fotografias fixas, rápidos flashes de personagens conduzidos permanentemente pela lembrança (as imagens dos filhos de Hermes).

A música faz parte do processo de montagem narrativa, como a iluminação e o ambiente da casa-cenário. A expressão dos atores se condensa numa excelente interpretação (principalmente Riccilei), fazendo o contraponto decisivo nas inquietações do narrador.

Não deixe de ver *Dois Córregos*. É muito bom. Volto ao assunto.

96. HOLLYWOOD EM PÂNICO

O filme *Scream 3* (Pânico 3), de Wes Craven, candidata-se ao capítulo hollywoodiano do Guinness antes mesmo de chegar às telas americanas. Ele deve ocupar nada menos de 3,467 cinemas de uma vez e, segundo Hollywood Reporter, isto quer dizer 5.000 a 6.000 telas (levando em conta os multiplexes, ou seja, um cinema desdobrado em 6 a 10 salas). Nunca um filme chegou a tanto. E o exagero, pelo menos aparente, baseia-se no fato de que *Scream 2* (Pânico 2), a aventura cheia de sustos de jovens às voltas com um *serial killer*, fez em seu fim de semana de estréia, graças ao grande número de salas em que foi exibido, US\$ 101,3 milhões, ou seja, mais de duas vezes o seu custo de produção.

Wes Craven notabilizou-se pela série *A Nightmare on Elm Street* (A Hora do Pesadelo), começada em 1984. ele é o “pai” de Freddy Krueger, um dos mais populares vilões do cinema, tipo que virou um modelo de bandido sanguinário e “duro de matar”. Craven foi professor de Ciências Humanas depois de um período como guitarrista de grupo juvenil. Chegou ao cinema especializando-se em filmes de terror e violência, caracterizados pela introdução do humor em meio ao realismo “físico” pouco comum.

Em 1993, o cineasta, endeusado por uma ala crítica internacional, fez uma espécie de autoanálise com *Wes Craven's New Nightmare* (O Novo Pesadelo: O Retorno de Freddy Krueger). Ele mesmo atuava, lutando contra sua terrível personagem. O trabalho, muito mais oportunista que sincero, ganhou elogios de seus críticos, mas denunciou um certo cansaço. Foi o fim de Freddy Krueger. Mas não o fim dos filmes baratos com propostas “assustadoras”. Em 1996 ele apresentaria o primeiro *Scream* (Pânico). E a julgar por este novo exemplar, o fantasma de Freddy continua atraindo dólares...

Agora o mais incrível: alguns críticos americanos estão gostando do filme. Kevin Thomas do *Los Angeles Times* escreveu que o filme “é realmente assustador e também altamente divertido”. Por outro lado, o colega Joe Morgenster do *Wall Street Journal* disse que um convite para ver o filme seria acompanhado de uma nota para publicação dizendo: “Quando escrever sobre ‘*Scream 3*’ gostaríamos que mantivesse em segredo o final do filme para que a plateia possa apreciá-lo quando for assisti-lo pela primeira vez”. Segundo o crítico, não há muito o que esconder por “as mulheres (principalmente) são muito espertas” e certamente descobrirão antes do tempo a identidade do já famoso bandido.

O novo filme, ao que sabe, revela a identidade do criminoso que sempre se esquiva, dando a entender que “bateu as botas”, nas produções precedentes. Isto pode indicar que é o último “grito” (*scream*) ou “Pânico”. Mas se o faturamento em tantos cinemas der a fortuna esperada, é bem possível que Wes Craven dê o seu jeito de prosseguir experimentando as goelas dos espectadores ou das personagens – e a paciência de quem espera do cinema alguma coisa mais substancial.

Os Condenados – *Stigmata*, filme de terror que se baseia na rebeldia de um sacerdote contra dogmas da Igreja Católica – ele em espírito apossando-se de uma jovem e fazendo a vez do diabo no clássico *The Exorcist* (O Exorcista) – vem de ser censurado em El Salvador.

A primeira atitude dos censores daquele país da América Central foi de proibir a exibição do filme em todos os cinemas. Depois eles recuaram da decisão e permitiram exibições para maiores de 18 anos e em horários especiais, advertindo que poderão voltar à primeira medida desde que os donos dos cinemas, ou os distribuidores, os desobedeçam.

Stigmata é virtualmente contra uma posição da Santa Fé. Como foi realizado com propósito sensacionalista, preferindo exibir efeitos especiais para ganhar o mesmo público que nos anos '70 elegeu *The Exorcist* entre os filmes mais rentáveis da história do cinema, não mereceu a reação que a comédia *Dogma* recebeu oficialmente do clero em geral. Os dois filmes estão sendo exibidos no Brasil e *Stigmata* pode ser visto aqui mesmo, em Belém, no cinema Doca 2, onde está sendo exibido com bastante público. Aliás, o filme fez uma boa carreira comercial no cinema concorrente, o Nazaré, e por isso foi recolocado em cartaz.

Quando a *Dogma*, muito menos virulento embora muito mais “desrespeitoso” (segundo os mais preconceituosos) ainda não se sabe quando estará por aqui. O que se sabe é que em um país democrático deve-se prezar a liberdade de expressão e, no caso do cinema, onde se paga para ver, não deve existir censura além da etária. Os conceitos e expressões dos autores dos filmes merecem discussões de quem os vê, especialmente de quem estuda e escreve sobre o assunto. Cada cabeça deve proferir a sua sentença, limitando a sua área de ação (e a própria ação). Assim sendo, as obras cinematográficas que ferem susceptibilidades podem ser vistas e analisadas sem que se as moleste. No caso de *Dogma*, um programa de televisão já disse que as cópias em exibição no Brasil estão cortadas em algumas falas. E cai na ironia: “vamos ter de esperar o DVD para ver o filme inteiro”. Noutras palavras: a censura não existe para dentro de casa e sim para a rua. Cômico se não fosse trágico.

97. MAGNÓLIA PARA BERLIM

Magnólia é uma árvore cuja flor é fundamental e perfumada. *Magnólia*, o filme, é uma colcha de retalhos da vida moderna onde as pétalas, pode-se dizer, são histórias comuns às diversas classes sociais que se unem na corola – ou em um núcleo comum. Sábado passado, esta produção da empresa norte-americana New Line, dirigida por Paul Thomas Anderson, conhecido do público por seu longa-metragem de estréia *Boogie Nights* (*Boogie Nights: Prazer sem Limites*) recebeu o Urso de Ouro, primeiro

prêmio do Festival Internacional de Cinema de Berlim, o troféu que há dois anos coube ao Brasil com o *Central do Brasil* de Walter Salles Jr.

Magnólia ganhou aplausos entusiásticos da crítica americana, mas, mesmo assim, só tem em sua bagagem o Globo de Ouro dado ao ator (coadjuvante) Tom Cruise e duas candidaturas ao Oscar: de roteiro original (de autoria do próprio diretor) e de ator coadjuvante, que pode dar a Cruise a estatueta que lhe foi negada por *Eyes Wide Shut* (Olhos Bem Fechados).

Apesar do grande prêmio do Berlinale (como é chamado o Festival de Berlim), o cineasta Paul Thomas Anderson não recebeu o Urso correspondente à direção. Quem ganhou foi o veterano Milos Forman pelo subestimado, nos EUA, *Man on the Moon* (O Mundo de Andy). O filme, como muitos já sabem, trata da vida do comediante Andy Kaufman, ao que dizem brilhantemente interpretado por Jim Carrey (que pelo papel ganhou o Globo de Ouro, mas nem chegou a ser indicado para o Oscar). Por sinal, *Man on the Moon* não pegou nenhuma indicação para o Oscar 2000.

O melhor ator em Berlim foi o mesmo para o Globo de Ouro e o candidato mais sério ao Oscar da categoria: Denzel Washington. Ele faz o papel do boxeador Ruben “Hurricane” Carter em *Hurricane* (Furacão), filme dirigido pelo experimentado Norman Jewison e já detentor de um elogio ilustre e uma reclamação também importante: o elogio foi o presidente Bill Clinton, que achou o filme um dos melhores de todos os tempos, e a reclamação foi de Joey Giardello, um antagonista de Rubin Carter que no filme aparece como “incompetente” e numa luta de tempo irreal (ele está reclamando através de seu advogado contra os produtores do filme). No páreo dos Oscar, *Hurricane* só concorre mesmo através de Denzel. Por mais que se critique o argumento, ou as inverdades históricas, ninguém vai tirar a conduta artística do ator.

Para melhor atriz Berlim dividiu o prêmio entre Bibiana Beglau e Nadja Uhi, as intérpretes de *Die Stille nach dem Schuss* (A Lenda de Rita), o novo e polêmico filme do diretor alemão Volker Schlöndorff, de *Die Blechtrommel* (O Tambor).

O prêmio especial do júri foi para o filme do chinês Zhang Yimou *Wo de fu qin mu qin* (O Caminho para Casa). É interessante observar que no júri estava, além de personalidades como Andrzej Wajda, Marisa Paredes, Maria Schrader e o brasileiro Walter Salles, a ex-mulher de Yimou, a bela atriz Gong Li.

Também recebeu um prêmio do júri o novo filme de Win Wenders, *The Million Dollar Hotel* (O Hotel de Um Milhão de Dólares). O cineasta alemão tem uma atuação internacional e recentemente empolgou os críticos com o documentário *Buena Vista*

Social Club sobre músicos cubanos ainda ativos em Havana (filme que está sendo exibido no Sul com excelentes comentários).

O festival encerrou com a exibição *hors concours* do filme brasileiro *Bossa Nova*, dirigido por Bruno Barreto e interpretado pela mulher dele, a atriz norte-americana Amy Irving. As notícias são de que o público gostou muito do Rio de Janeiro dos anos sessenta, pintado de forma romântica pelo diretor de *D. Flor e Seus 2 Maridos*, hoje residente e atuante no cinema de Hollywood.

Tango – Muita gente telefonando e usando o e-mail para perguntar o motivo da retirada do filme de Carlos Saura, *Tango*, do cartaz do Doca 1. É possível que a baixa frequência de espectadores ao filme, na semana de lançamento, tenha sido a causa desse fato. Ou então a exigência da cópia em outra praça. O certo é que o filme saiu mesmo.

Para comentar sobre a beleza do filme e a importância da música na narrativa usada por Carlos Saura, a amiga Maria Lenora Britto telefona. Na expectativa de um outro comentário, ela dá alguns informes (que os cinco membros da crítica de cinema, presentes na estréia do filme): a canção dos emigrantes faz parte da ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi, o coro dos Hebreus. A época dessa composição é o período em que a Itália estava sob o jugo da Áustria. O fato de a canção ser usada como símbolo de uma época reflete a opressão dos judeus, a opressão italiana e o uso por Saura para mostrar a situação de opressão na Argentina. Os versos da canção: *Va, pensiero/ Su 'll ali dourate*. Obrigada, Lenora, pelo informe.

98. FILMES DE ANIMAÇÃO VOLTAM A ANIMAR

É muito bom que o cinema de animação retome o trono que por muito tempo foi ocupado pelas produções de Walt Disney. Melhor ainda quando se observa que a reocupação não se faz apenas por súditos do criador de Mickey Mouse.

Depois da Pixar abrir o seu espaço – e empolgar a ponto de ser associada à própria Disney, uma estratégia de sobrevivência da grande indústria do gênero – chegou a vez da DreamWorks, valendo como uma resposta do produtor Jerry Satzberg, um dos donos da empresa, ex-executivo da Disney, e agora a Blue Sky, ligada à 20th Century Fox. São muitos talentos em manipulação de tecnologia e finanças que descobrem a importância da fantasia em estado de graça, o tipo de cinema mais perto

do espectador do futuro e um dos originais, posto que que não consegue se expressar de outra forma, ou seja, não existe sem ser imagem desenhada e gravada.

Nas telas da cidade estão três desenhos animados novos: *Jimmy Neutron: Boy Genius* (Jimmy Neutron, o Menino Gênio, EUA, 2001), *Return to Never Land* (Peter Pan 2: de Volta à Terra do Nunca, EUA, 2002) e *Ice Age* (A Era do Gelo, EUA, 2002).

Dá até para pensar que estamos atravessando o período de férias escolares, com tantas opções para o público infantil. Mas até ai uma estratégia de mercado: as produtoras e distribuidoras aprenderam com títulos como *Stuart Little* (O Pequeno Stuart Little) que muitos filmes endereçados aos meninos e meninas funcionam – e muitas vezes até mais – nos meses da escola. Explicam: as crianças estão nas cidades, não fazem temporada de veraneio ou o que seja comum quando as aulas dão trégua e os pais sentem que elas precisam de um intervalo divertido entre os estudos. É aquela velha reclamação de que o cinema esquece os menores de idade, forçando os adultos a acompanharem os filhos ou protegidos para outros meios de entretenimento – posto que eles não têm com quem deixá-los.

Pessoalmente sinto o problema em casa, com as filhas presas à televisão por culpa dos meus netos. É uma alegria quando sabem de um programa “livre”. E ainda utilizam o recurso de deixar as crianças em uma sala vendo um desses filmes específicos e irem à outra geralmente vizinha, para ver o que é vedado aos infantes. Mas o que interessa em um comentário crítico é a qualidade dos filmes lançados. *Jimmy Neutron* confesso que não vi. Na opinião de uma das minhas filhas é apenas interessante, sem muito a oferecer. Mas a garotada gosta. O garoto de QI altíssimo que chega a fazer um satélite artificial de uma torradeira é um tipo de herói para quem está estimulando os neurônios no encontro com a informática.

Return to Never Land é uma colher de chá de nostalgia. Quem viu o Peter Pan que a Disney lançou em 1956 vai reencontrar os mesmos desenhos (ficou excelente a fidelidade ao traço original das personagens), a mesma magia pinçada do escritor inglês James M. Barrie, adoçando uma continuação que procede. É a história de Jane, filha mais velha de Wendy, a menina que viu Peter Pan no fim de sua infância e com ele viajou para a Terra do Nunca. Jane vive agora os dias da 2ª Guerra Mundial, na Inglaterra alvejada pelos Alemães, indisposta a acreditar nos mitos infantis, achando que tudo é uma bobagem, até ser... raptada pelo Capitão Gancho.

O filme lembra *Hook* (Hook, a Volta do Capitão Gancho), a versão que Steven Spielberg filmou da história de Barrie, com Robin Williams abdicando e, mais tarde,

reencontrando a fantasia do menino. A vantagem deste novo *Peter Pan* é que o filme não densifica a trajetória da menina para a mocinha. É como um sonho de despedida, à imagem da mãe. Com a realidade cruel de contraponto (fato que não existia no cenário anterior, a Inglaterra vitoriana).

Os que viram o filme antigo só lamentam a falta do crocodilo que vivia infernizando a vida do Capitão Gancho. Ele era a parte mais engraçada do primeiro desenho. Agora substituíram-no por um polvo, com os mesmos cacoetes. Talvez porque o polvo dê margem a peripécias desenhadas – ou a exposição de maior liberdade formal.

Mas do grupo de filmes de animação o melhor foi, ou é, *Ice Age*. Começa com um castor querendo enterrar a sua comida em uma superfície gelada. Ele acaba rachando o bloco escolhido e esta rachadura vai se prolongando até provocar desabamentos, avalanches, enfim, o congelamento de uma boa parte do mundo. Daí a história que os diretores Chris Wedge e Carlos Saldanha, este brasileiro, pretendem contar. São três animais, um mamute, um híbrido de macaco com preguiça e um tigre dente-de-sabre, que assumem a tarefa de levar um menino à sua gente depois que outros tigres atacaram a aldeia de humanos e acabaram por levar à morte a mãe da criança. Não percam.

99. A DIFÍCIL MISSÃO DE LOTAR CINEMA

Mission: Impossible II (Missão: Impossível 2) conseguiu levar aos cinemas, no Brasil, em um fim de semana prolongado (desde o feriado de quinta-feira, 22), cerca de um milhão de espectadores. A *United International Pictures* (UIP), distribuidora do filme, comemora o fato como um indicativo de recorde. E com mais motivo, ao saber que o boca-a-boca está sendo bom para o filme dirigido por John Woo e produzido e interpretado por Tom Cruise. O sucesso desta aventura de agente secreto, ao estilo James Bond, leva o crítico a refletir sobre o que é que atrai o público de hoje no cinema.

No domingo, eu e o Pedro Veriano fomos ao Nazaré 2. Lá, o gerente contou, entusiasmado, que a sala vizinha apresentava fila para ver *Gladiator* (Gladiador), outro grande chamariz da temporada. Pensei no tempo em que isso era a coisa mais normal que existia. Difícil era o domingo em que o Nazaré, então solitário no nome, e ainda com a lembrança fresca de que se chamou, no passado, de poeira e abrigava, em seus

bancos corridos, perto de 1,5 mil pessoas, não apresentasse um público numeroso, se digladiando na compra das entradas.

Na minha juventude, cansei de procurar lugar como quem procura um trevo de quatro folhas entre as poltronas de madeira sem estofamento, em uma sala sem ar-condicionado, num fim de semana qualquer, estando nas telas filmes tão comuns, hoje esquecidos, como *Seven Cities of Gold* (Sete Cidades de Ouro) - não sei mais quem dirigia ou atuava, precisando consultar bibliografia específica. Nesse tempo, os filmes já exibiam a técnica de cinemascope, já existia televisão, mas as pessoas ainda colocavam a visita ao cinema na sua agenda de programas, especialmente aos domingos.

Hoje, a gente vive pesquisando o que é que ainda atrai multidões. Revi o fenômeno *Titanic*, no início da semana, em DVD (uma beleza de imagem, respeitando o quadro original de cinema). Tem por onde fazer o que fez. Além de uma produção esmerada e de uma direção competente, tem um tema de conhecimento popular, enriquecido com os elementos que atraem multidões em qualquer época, especialmente o romance (com as arestas da contrariedade dos mais velhos) e a aventura (com licença para a tragédia, na sombra perene de Romeu e Julieta).

O que leva esse público a se divertir com uma história de bandido e mocinho na linha das séries televisivas, por sua vez carbonos dos antigos seriados de tela grande? Puxando mais na comparação, um tema que vem sendo, com regularidade, explorado pelo herói Ian Fleming, o James Bond 007, que já teve as caras de Sean Connery, Roger Moore, e, agora, dá-se bem com a de Pierce Brosnan? Quero crer que Tom Cruise ajude muito. Por outro lado, eu penso que em *Eyes Wide Shut* (De Olhos Bem Fechados), o excelente filme de Stanley Kubrick, e também em *Magnólia*, de P.T. Anderson, Cruise esteve presente sem que seus fãs se manifestassem de forma tão entusiástica.

Há quem afirme, com base em dados estatísticos, que não é mais o ator quem leva gente ao cinema. Nem mesmo o assunto do filme. Hoje em dia, há uma conjugação de fatos, que devem ser convenientemente explorados pela mídia. Sem que se fale do filme em jornais, revistas e televisão (principalmente), não há milagre capaz de promover qualquer produto, bem ou mal-cuidado, ao pódio da preferência das massas. É sempre necessário que o filme em si seja, posso dizer, moda, on in. Hoje, deve ser *in* ou *cool* ver Tom Cruise dependurado num desfiladeiro, na abertura de sua caçada a um

vilão que mais parece um adestrador de inimigo microscópico capaz de aniquilar a humanidade.

Aliás, essa condição emblemática, ou seja, o herói em uma situação-síntese, ganhando a feição de um logotipo dele mesmo, é um indicativo de lembrança e um meio de recomendação. O amigo pouco interessado em cinema diz ao outro: “já viste o filme de Tom Cruise pendurado no morro?”. O outro, ainda menos interessado, diz que não viu, e o primeiro fica matutando qual é mesmo o nome da coisa, acabando quem sabe, numa página de jornal, que não só dá o título da recomendação, como o horário do cinema que a está exibindo.

Há casos em que a tradição ainda pesa. *Gladiator* não tem artista popular. Russel Crowe é excelente, mas a maioria não viu *The Insider* (O Informante). Contudo, a arena romana ainda lembra aqueles épicos que atualmente fazem sessões de TV e ocupam espaço nas locadoras de vídeo. Isto sem falar nas lembranças dos mais velhos. Papai e mamãe falam de “Bem-Hur”, “Spartacus”, e de tantos gladiadores de espada em punho.

Simplificando, eu acho que o sucesso de um filme, em meio ao leque de opções dado atualmente a quem seleciona o seu entretenimento, pesando a verba disponível do salário, imutável há anos, é digno de aplausos. Não pensar assim é não gostar de cinema. Arte capitalista por excelência, ele vive dessas retomadas de espaço. Um espaço em que reinou firme e que pode reconquistar, mesmo que a tecnologia proteja o comodismo de ver tudo no sofá de casa.

100. UM(a) ESTRANHO(a) QUE NÃO AMAMOS

Na curva da estrada há sempre alguém acenando em busca de carona. O mais provável é afastarmos o estranho e continuarmos a vida a partir do plano traçado por nós. Aos condutores, a insistência na ideia de solidariedade tem sempre efeitos. Um deles é o envolvimento com o carona. De alguma forma isso traz consequências, como a perda da inocência. Ou alimenta uma nova ideia sobre quem somos. A verdade (sobre nós) vem à tona, incontinentemente.

É possível que a síntese de *Finding Graceland* (Um Estranho Chamado Elvis, EUA, 1998) esteja numa amplitude transcendente do limite da experiência prática, mas foi assim que entendi a ideia do filme de David Winkler. Um carona (Harvey Keitel) está percorrendo uma estrada que leva a Graceland, terra de Elvis Presley, dizendo-se o próprio Elvis. Na primeira sequência em que aparece, despede-se de um motorista

(que se mostra sensibilizado com o que aprendeu na viagem da qual não esperava sair vivo) e fica à espera de outro que lhe leve mais próximo do destino. Byron Gruman (Jonathon Scharch) vem num Cadillac '59, sem porta e todo amassado, amargando ainda a dor da perda da esposa ocorrido há um ano. Sem interesse na vida, salvo fugir do lugar que ocorreu o acidente, a contragosto vê o estranho aproximar-se e tomar o lugar do carona.

Desse encontro, a persistência de Elvis em tentar provar que é “O Rei” e a intransigência do condutor em se negar a compactuar com as histórias fantásticas que escuta do carona, tornam-se a mola que estimula Byron a retornar as suas lembranças e a encarar uma suspeita que ele havia assimilado: ter sido o culpado pelo acidente que vítimara sua esposa. Entre tantas coincidências sobre o reconhecimento do estranho como Elvis, pelas pessoas dessa convivência transitória nos caminhos dos estradeiros e o aprofundamento das confidências entre eles, até chegar à essência do conhecer alguém, muita estrada e muitas peripécias ocorreram. Ao chegarem ao destino, Elvis descobre que não pode voltar ao que perdeu, mas aceita ser o mito consagrado em Graceland, e Byron recupera a consciência em torno do acidente do qual se culpava. Uma nova caminhada está à frente, para Elvis, agora nas estações de trem. E para Byron, recuperando o tempo perdido.

O filme de David Winkler tem as características do road movie ou os chamados “filmes de estrada”, compondo, desta linha especial, uma simbologia particular sobre as estruturas permanentes e transitórias. A partir de uma história e roteiro originais (de Jason Horwitch), a figura de um mito – Elvis – torna-se um eixo central de encontros das velhas estruturas (com exposição destas através do reconhecimento das pessoas) e as possibilidades de desencontros (transitoriedade) entre o que estas podem ocasionar e o que podem extrair de novo.

A motivação do “Rei” em retornar a sua Graceland (de onde diz ter saído há 20 anos) e ser recebido como o filho pródigo (e não como o mito fadado a morrer quando as ações deixarem de inscrevê-lo no rol das novidades – o papel de cover do astro, por exemplo), inaugura uma revisão do que até aí se constituiu num invólucro da fantasia imaginada (conservado na representação do imaginário popular), através dos feitos heróicos de um tempo de projeção ilusória de sua pessoa. Ao se fazer reconhecer como o símbolo de uma época (aos que desacreditavam de sua história de vida), tencionou transmitir-se numa outra dimensão, em que as coisas simples dos acontecimentos ordinários (o perdão do policial ao amigo de infância a quem havia humilhado) de um

passado pouco conhecido, demonstrassem, nessa essência procurada (*Finding Graceland*) o valor reconhecido por esse aspecto.

É nesta imagem que desponta enquanto sujeito irreal, transeunte de um mundo ordinário (ao se transformar em carona) e do relacionamento com os caminhoneiros ou motoristas, que emerge um novo papel em seu comportamento, resultando na catarse que reforma e reconsidera os absolutos extraídos pela dor, de si próprio e de seus parceiros (no caso de Elvis, o momento da descoberta de que não é esperado enquanto “Rei”; e no caso de Byron, o efeito que lhe provoca a conscientização da lembrança fortemente emocional da perda da esposa, no acidente e que até então ele reprimira e se sentira culpado pelo fato).

A utopia continua, diz o filme. Na bagagem de Elvis, as notas de um mundo que sofre dão vez à que se pense que há sempre lugar para um carona.

Finding Graceland é um programa de que dá vontade de recomendar a todos os que já perderam a esperança na vida. Não é nenhuma obra-prima de cinema, mas é um banho de reconhecimento de que o grande “armador” de tudo ainda é a pessoa humana. Filme imperdível.

101. PARTILHA DE EMOÇÕES E LEMBRANÇAS

Adaptado de uma peça de Miguel Falabella, *A Partilha* (Brasil, 2001) tem direção de Daniel Filho e quatro grandes atrizes de televisão e teatro sustentam o eixo interpretativo: Glória Pires, Andréia Beltrão, Lília Cabral e Paloma Duarte. A situação que detona o conjunto de momentos circunscritos, inicialmente, à relação familiar – e a partir daí apresentando elementos de caráter social mais abrangente entre as quatro mulheres -, é o falecimento da mãe delas e a necessidade de dividir os bens deixados, um apartamento situado em Copacabana e o mobiliário.

Desde o momento em que se reencontram para o sepultamento até as discussões em torno do espólio para a venda ou para repartirem entre si, as irmãs vão deixando cair as máscaras de arranjos anteriores que as definiam entre os padrões clássicos (certezas de suas escolhas matrimoniais, ausência de problemas etc.) e vão se apresentando com a afinidade que as agregava na infância, tomando-as muito ligadas.

O elo desse novo conjunto que se havia desfeito no tempo e explode em novas combinações de afeto é a descoberta de um aparelho de chá de quando ainda eram crianças. Entre o humor, a emoção e, por vezes, a severidade dos diálogos cujos termos

apontam para o *status quo* preservador de boa aparência, desenrola-se um outro “partilhamento”, à vista do espectador, desta vez despojado do espólio material.

Os dramas, as frustrações e os equívocos do passado são cruzados com outros fatos, reconsiderados e revistos. É a explosão entre histórias vividas que transforma o drama daquelas quatro mulheres – a morte da mãe – em comédia: a descoberta de que a vida cotidiana pode fazer rir e chorar e ainda há lugar para um recomeço.

Não sei se o espectador que já assistiu a *Viskningar och rop* (Gritos e Sussurros), de Ingmar Bergman, achou algo aproximativo com *A Partilha*. O eixo comum dos dois tem a situação de morte e vida. Bergman, com seu roteiro original para o cinema, traz para a peça dramática os últimos dias de uma das irmãs, construindo nesse tempo, a discussão sobre o relacionamento entre estas desde a infância, dimensionando-o ao longo de suas vidas. Na noção de presente vai brotando o reconhecimento de afetivo entre elas sendo expostas algumas dissensões do convívio familiar, íntimo e pouco percebido pela distância que as afastava (tanto no passado quanto no presente).

Toda a reconstituição da lembrança de um passado de crenças e também de tempos festivos quando se encontravam traz à tona a dramática representatividade do útero enquanto lugar de conciliação dos afetos perdidos. Isto é posto em tom narrativo simbólico do mundo bergmaniano que ressalta o tom das cores, o som e o décor para dar o exato peso das exigências do cinema.

A Partilha, enquanto adaptada de uma peça de teatro, tem densidade melodramática e o compasso teatralizado, enfeixando a questão-limite num tempo após a morte. É a partilha de bens que está em jogo e, como tal, a expressão dessa dimensão a ser repartida é que deverá fazer a diferença. O tempo de infância, ao que consta, foi igual para as quatro irmãs (isto é marcado pelo filme de família que a personagem de Glória Pires assiste na sequência final). Ao crescerem, deram às suas vidas o tom particular de seus próprios anseios, diferenciando-se quer nos sonhos, nas expectativas de vida, nas opções sexuais e afetivas, criando valores próprios traduzidos em possibilidade de alcançar seus ideais de mulheres urbanas.

Dos quatro tipos femininos, o de Selma (Glória Pires) condensa todas as referências tradicionais da dona de casa comum. É daí que desponta a ironia das demais escolhas feitas pelas suas irmãs, constituindo-se também no eixo catártico do que pode ser reelaborado numa densidade menos pesada, sem radicalidade, mas racionalmente de transformação íntima pelo reconhecimento autoconsciente e de superação das frustrações de todo o condicionamento de valores que já estão “fora do lugar”.

As questões da liberação sexual e da descoberta de outras formas de tratar o desejo também são revistas. Texto e subtextos refletem muitas situações vividas pelas mulheres em diferentes momentos.

A sequência semifinal é catártica quando há a revisão do que pode acontecer com a venda do imóvel e as mulheres se acham presas nele sem acesso à chave da porta. Na tragédia que pode singularizar o drama, pode ocorrer um simples atalho onde recursos são aproveitados e reconsiderados (o novo posicionamento do marido, do filho e da amante), gerando o reconfronto das causas em processo. Há finitude e recomeço.

Se a pontuação do roteiro abusa do teatral, muitos vértices para fugir ao texto de origem deixam mais leve a narrativa. *A Partilha* tem uma boa dose de elementos para provocar nosso interesse. Há, contudo, um problema relativo à exibição. A reprodução do som deixa muito a desejar e os diálogos ficam prejudicados. Isto merece a atenção do exibidor e do distribuidor.

102. O SUPER-OUTRO

No filme *Doppelgänger* (Odisséia Para Além do Sol /EUA, 1969), dirigido por Robert Parrish (1916-1995), o personagem vivido por Herbert Lom está num hospício contando a história de sua viagem para um planeta de antimatéria, descoberto numa posição simétrica ao nosso, do outro lado do sol, lugar onde um outro “ele” vivia com uma família semelhante à sua e se metera a viajar numa nave espacial da mesma forma que ele, encontrando-se e desencontrando-se quando um e outro pensam que estão num mundo errado (e na verdade trocam de posições).

Quem é vidrado em ficção científica (eu não sou, deixando o centro para o Pedro Veriano e o Horácio Higuchi), diz que é absolutamente impossível acessar desta forma a antimatéria. Sabe-se que um átomo de antimatéria se desintegraria em contato com um átomo de matéria. Mas quem viu na TV alguns capítulos da série *The Twilight Zone* (Além da Imaginação), de Rod Serling tem conhecimento de como o cinema gosta do assunto.

The One (O Confronto/EUA, 2001) não é bem uma viagem entre antimatéria e matéria. O conceito de universos paralelos sem implicar na constituição física desses universos, é tratado pelo roteiro como simplesmente mundos simultâneos, mais próximos, se a gente for devagar, de um conceito espiritualista que diz de escalas evolutivas para a progressão (moral) da alma. Aliás, esta janela para a imaginação

devagar coube até mesmo no final da comédia *Men in Black* (MIB: Homens de Preto) embora de outra forma: na última sequência, passa-se a saber que o nosso universo é uma partícula de um brinquedo que diverte as crianças de um universo infinitamente maior.

No filme que está em cartaz, dirigido por James Wong do interessante *Final Destination* (Premonição), um homem de um universo aprende a migrar para outros e, em cada viagem, anular (ou matar) o seu “outro”, absorvendo a sua (do outro) energia. Com isso o herói, ou anti-herói, vai se tornando um super-homem. E quando este cidadão é um perito em artes marciais como Jet Li, dá para saber p que ele fará até que seja obstado pelas forças do bem, não importa quem seja, apenas que a comande um segundo Jet Li.

Se o propósito do filme não fosse de simplesmente ganhar dinheiro, a trama daria imagem a divagações interessantes sobre o paralelismo das realidades – ou a relatividade do que se tenha por realidade – e como um universo pode mudar mexendo ou não na gama de universos que existam, posso dizer, ao lado um do outro.

Mas ninguém espere qualquer densidade no filme. Os realizadores já tiveram bastante trabalho em tornar acessível às plateias “leigas” a ideia básica. O importante para eles, e naturalmente para quem financiou o projeto, é que haja um gancho para muitas lutas de Kung Fu (ou outro tipo, eu também não sou versado no tema). E para que Li se confronte com... Li. A atração final que gera um grande esforço de montagem, ora usando dublês ora simplesmente cortando os planos para que o espectador não perceba que o ator está lutando com outra pessoa ou ainda que o seu antagonista é um quadro azul, pronto para serem inseridas imagens digitais.

Como filme de ação nos moldes comercializados hoje, *The One* deve satisfazer a expectativa. O que me pareceu complicado foi pedir expressões a Jet Li para que saiba quando ele é o “bom” e quando é o “mau”. Aí fica difícil, embora se perceba que o intérprete faz força para demonstrar uma certa ternura no olhar, na hora em que é Gabe – o reverso de quando é Yulaw (além de outra marca registrada que só o espectador poderá sacar).

Os coadjuvantes pouco têm a fazer. Com relação ao já clássico *Matrix*, uma espécie de divisor de águas do gênero, falou o próprio Jet Li em recente entrevista: “Antes do primeiro *Matrix* (já estão no “forno” mais dois) eu já era amigo dos irmãos Wachowski. Posso garantir que a segunda e a terceira partes serão tão bem-sucedidas quanto a primeira. Mas eu preferi fazer outros filmes. (...). Espero trabalhar em longas

com diferentes tipos de artes marciais, com diferentes ângulos sobre a luta. Por exemplo: o mocinho pode perder a luta, mas ganhar o coração do bandido. Ou seja, perde fisicamente, mas não internamente.”

Jet Li também acha que o gênero que lhe promoveu (e promove) pode cansar os americanos e um dia ele voltar à sua terra (Hong Kong). Talvez por isso o seu conterrâneo Jackie Chan faça comédia. Desgasta menos. De qualquer forma, Li está mais em moda do que Van Damme. O belga não vem mais garantindo renda para os executivos que fazem Hollywood se mexer. Do meu canto capto essas notícias pela internet e em vistas especializadas por uma obrigação jornalística. Repito que não cultuo o tipo – ou os tipos – de cinema. Prefiro coisas que me toquem as emoções e esta semana posso dizer que estou em jejum, faltando tratar neste espaço de *The Royal Tenenbaums* (Os Excêntricos Tenenbaums), este sim, um filme que diz muitas coisas ao coração e à mente. Mas não fico deitada em berço esplêndido deixando os leitores na mão. Vejo o que não me atrai na obrigação que tenho com a coluna. Jamais farei parte de um time que não vê e não gosta. Quantas surpresas nos meus 30 anos de jornalismo especializado já aconteceram? Mencionei, no início da coluna de hoje, o filme *Doppelgänger*. Foi excelente.

103. NAMORADOS DE CINEMA

Quando se fala em Dia dos Namorados pensa-se na gênese da maioria dos namoros, na fase mais romântica de um relacionamento. Quando ainda não existia cinema, o ponto de encontro era geralmente uma festa. Shakespeare colocou Romeu defronte de Julieta no baile dos pais dela, os Capulettos. As juras de amor seguiram a dança na emocionante cena do balcão. No século passado – ou até mesmo no final do século XIX – o escurinho do cinema ganhou “status” de um balcão onde os amantes de Verona pudessem estar lado a lado, ao invés do mancebo falar de amor de baixo para cima (e ela correspondesse, da janela onde passou a estar, independentemente de ser um balcão). Quem já namorou em cinema sabe que é um dos espaços mais convidativos para isso. Melhor dizendo: era. Com as mudanças sociais ocorridas depois dos anos sessenta deixou de existir um palco específico para o amor de juras (da mesma forma em que sumiram os descendentes de Tristão e Isolda). Ainda assim, o cinema agasalhou muitas promessas de amor e fidelidade. E é prodigioso pelo fato de não só testemunhar essas promessas como de espelhá-las nos filmes.

Os leitores certamente já pensaram um dia nos mais lembrados filmes românticos. São muitos, provavelmente a maioria dos dramas e comédias. Mas o que ficou na memória do fã e do crítico (em muitos casos confundível)?

É provável que o cinéfilo acorra, neste caso, ao cinema antigo, ao que ainda não era forçado a exibir um colorido e tampouco se esforçar por intrrometer entre os amantes um pouco de ação. Espero que a minha memória não esteja limitada a isso – ou a alguma forma de preconceito. Tampouco penso em usar exemplos com base em minha própria experiência como namorada. Mas é inegável que nesses casos Pascal está coberto de razão – ou há uma razão maior eminentemente afetiva.

Acompanhem.

- *Wuthering Heights* (O Morro dos Ventos Uivantes/EUA, 1939) – lembro apenas da versão dirigida por William Wyler, com Laurence Olivier e Merle Oberon. Dele tiro duas cenas que considero capitais no romantismo cinematográfico (esqueço o texto de Emily Brontë): o encontro dos enamorados no morro do título e a hora em que Cathy (Merle) fala de Heathcliff (Laurence) para a criada (Flora Robinson) dizendo: *I am Heathcliff* (Eu sou Heatchliff!), ou seja, ela incorporou o seu amor como a sua própria vida.

- *Brief Encounter* (Desencanto/Inglaterra, 1946) – A dona de casa que vai às compras uma vez por semana e o médico que encontra em uma viagem e por quem passa a devotar alguma estima em crescendo, caminhando para o romance adúltero, é a base de uma peça de Noel Coward brilhantemente filmada por David Lean. O relacionamento entre as personagens vividas por Célia Johnson e Trevor Howard não sai de um plano platônico, mas consegue ser suficientemente profundo nas imagens captadas de forma sutil, como o último momento do “breve encontro” do título, em que ele só pode se despedir dela com um ligeiro afago nas costas. A construção desta sequência foi escolhida como modelo por Karel Reisz no seu livro sobre linguagem cinematográfica.

- Três versões de *Romeu e Julieta*: a Franco Zeffirelli, 1968, a de Renato Castellani, 1953 e o musical de Robert Wise & Jeromme Robbins, 1961.

- *I sogni nel cassetto* (No Limiar da Realidade /1956) de Renato Castellani e *Domenica d'agosto* (Domingo d'agosto/1949) de Luciano Emmer, exemplos da fase neorrealista italiana.

- Pelo menos três filmes interpretados por Greta Garbo: *The Kiss* (O Beijo/1929), de Jacques Feyder, *Camille* (A Dama das Camélias/1937), de George Cukor, e *Anna Karenina*/1935, de Clarence Brown.

- O tratamento cinematográfico de um adultério, por Neil Jordan, em *The End of the Affair* (Fim de Caso/1999), e num outro ângulo com a mesma maestria artesanal em *L'assedio* (Assédio/1999), de Bernardo Bertolucci.

- O Amor em musicais que sempre são divertidos em revisões periódicas: *An American in Paris* (Sinfonia de Paris/1950), com Gene Kelly dançando ao som de uma canção de George Gershwin (*Our Love is Here to Stay*) à margem de um rio Sena feito nos estúdios da Metro; ainda Leslie Caron encantando Louis Jourdan com a sua juventude em *Gigi* (1958), em tom menor ela contando a marionetes a sua paixão por Mel Ferrer em *Lilli Marlene* (Flor do Pecado/1950) e Julie Andrews como Marie Von Trapp no cultuado e milionário *The Sound of Music* (A Noviça Rebelde/1965).

- Os romances populares que a crítica detestava e o público amava, como *Rome Adventure* (O Candelabro Italiano/1962), de Delmer Daves, e *Young at Heart* (Corações Enamorados/1954), de Gordon Douglas.

Poderia me alongar e citar filmes em que o romance estivesse sustentando dramas muito densos, como *Make Way for Tomorrow* (A Cruz dos Anos) e sua versão brasileira *Em Família*, onde o idoso é alvo das atenções. Mas o espaço acabou. Faça você mesmo, leitor, a sua relação de filmes em que namorados atuam em primeiro plano, seja com finais felizes ou não. Importa uma visão do amor que sensibilize a ponto de não ser esquecida.

Em tempo: os cinemas do circuito cinearte estão oferecendo hoje, aos namorados, o brinde abatimento no ingresso. Bom programa para todos. E não esqueçam que a melhor prova de amor é amar intensamente.

104. CASAMENTO À BRASILEIRA

Recentemente o mercado americano e o europeu vibraram com o *My Big Fat Greek Wedding* (Casamento Grego), uma comédia romântica que fez uma longa carreira nos cinemas comerciais. O amigo Ernani Chaves quando esteve recentemente em Berlin se surpreendeu em ver como o filme estava entusiasmando a turma de lá. Por aqui o filme também levou uma grande platéia a aplaudi-lo. E agora a cópia do filme em DVD e VHS está à venda, segundo a circular que recebi da distribuidora.

A leveza da comédia romântica entusiasmou o espectador de um modo geral. Enquanto para uns o filme configurou-se um exemplar apenas de lazer, para outros, mais analíticos, ele foi visto com as doses certas da construção cultural de um país cuja estirpe em outro tende a reproduzir-se, com os hábitos aprendidos e alguns se adequando na nova terra.

A referência ao filme extraído da peça de Nia Vardalos, de uma produção baixíssima (gastou 5 milhões de dólares) que enfrentou outros gigantes do mercado e deu o seu recado ao público que foi à cata de diversão, por razões de sintonia com o tema e o gênero, remete ao brasileiro *Cristina Quer Casar* (2003), de Luiz Villaça, com Denise Fraga e Marcos Ricca (nos papéis principais) lançado esta semana no circuito Cinearte.

O tom da comédia romântica e da questão central referente aos arranjos de um casamento, se não evidência claramente a questão cultural como um dilema para um romance virar união de duas pessoas de tradições diferentes, como no filme norte-americano, contudo, estabelece a sintonia com o nosso público, ao expor a circularidade do tema aos valores culturais e sociais do país e que se identifica com a recriação dos ambientes e das várias situações que passam a cruzar as cenas no envolvimento dos personagens e a questão-chave exposta na tela.

O inusitado exposto como referência ao nosso mercado comercial – uma agência de casamentos que procura aproximar casais que esperam encontrar seu par – alia-se a uma série de injunções de outro mercado – o de um contingente de mão-de-obra que sofre o desemprego, com estes atingidos pela carência de trabalho, criando alternativas para fugir da crise. A falta de oportunidades também leva adiante estas opressões. E incrustando-se nessas alternativas saltam velhas fórmulas supostamente desaparecidas do cenário cultural das relações de gênero – a procura do casamento, pela mulher, como meio de resolver os problemas econômicos da família. Embora haja evidência de que a busca do afeto também esteja entre os compartimentos das aspirações de homens e mulheres.

No enredo do filme, Cristina (Denise Fraga) vive de “bicos” no mercado informal de entregar panfletos na rua, tem contas a pagar, enfrenta os desejos de consumo da mãe (Suely Franco) e o endividamento entre empréstimos de banco e subempréstimos com agiotas. A agência de casamento é uma maneira dela sonhar com outras condições de vida para si e para a responsável pelos arranjos e encontros entre os pares também vive um momento de retração no mercado, mantém-se sobre pressão da separação no

casamento e de um filho para criar e a necessidade de afeto. Mas a convivência com o sonho dos outros serve para que ele dê as fórmulas para a aproximação e a criação de romances, mas não resolve seus problemas. Entre ganhos e perdas dos recursos que investe nos namoros dos outros ele vai encontrar o seu nem que seja à custa de quebra da ética no negócio que gerencia.

O espectador acompanha interessado o malabarismo da personagem de Denise Fraga em conviver entre mentiras e verdades para fugir ao drama do desemprego. A prostituição de luxo também entra no rol dos meios mais fáceis de ganhar dinheiro, embora o "jeito" da recorrente para essa particularidade do mercado não se complete, sendo visto no filme com um tom tipificado e moralista, por contrapor-se ao casamento – tradição virtualmente institucionalizada e poderosa que embora tenha por vezes uma face prostituída de sujeição da mulher, não é vista como tal porque há sempre um contrato assinado e sacramentado entre as partes diante das leis (religião e sociedade).

Cristina Quer Casar tem uma dinâmica de comédia que a tipificação torna-se inteiramente integrada como ferramenta da divesão. O interessante é que o espectador viaja entre seus costumes e valores e não leva para casa os dos outros. E o que é interessante também é que ao justapor-se os recentes filmes que dominam o mercado brasileiro, não há nada a dever a nenhum produto de fora. Mesmo que se possa evidenciar os baixos custos da produção para os nossos. Mas aí já é elogio, pois quando há idéia criativa sabemos fugir das incertezas e trazer para as telas o entretenimento mais interessante do que qualquer "cinemão".

O filme de Villaça é distribuído pela empresa norte-americana 20th Century Fox e, ao que eu soube, obteve boa cobertura publicitária no Sul, veiculando-se anúncios pela TV onde a atriz pontifica. Mas em Belém o lançamento deu-se em apenas uma sessão vespéral (16h20). No domingo, dia em que eu fui ao cinema, a platéia era até que expressiva para esses tempos de vacas magras. No tempo da Embrafilme, esse esquema de diminuir o espaço para o filme nacional não era permitido. A perspectiva do exibidor, no caso extremamente pessimista, pode estar queimando um programa que lhe possa dar, quando nada, o mesmo que um filme estrangeiro médio. Falta confiança no produto brasileiro, e o público, culpado a princípio por isso desde a intervenção terrível do governo Collor (que praticamente acabou com a nossa incipiente indústria cinematográfica), tende a se aproximar cada vez mais do que lhe deve ser familiar. Mesmo porque a mídia está favorecendo uma perspectiva de mercado. Procurem ver *Cristina que Casar*.

105. A NOIVA VINGADORA

É considerada cinéfila aquela pessoa interessada em cinema (no caso do espectador que não perde um filme em exibição ou então está atento às coisas do cinema). Na minha época havia uma outra denominação: o fã (espécie de termo que também configurava qualquer sentimento de admiração ou fanatismo por alguém ou alguma coisa).

O cineasta Quentin Tarantino pode ser considerado um cinéfilo – ou pessoa que gosta de cinema e se inspira nessa arte para um trabalho que pode ser também de cinema. No passado ele foi funcionário de locadora de vídeo, consumiu diversos tipos de filme ao longo de sua permanência junto a diversas gravações em fita magnética, certamente um curioso que passou a ver os filmes também na tela grande freqüentando salas especiais, assistindo aos filmes modestos que marcaram fases diversas da cinematografia de seu país e de outros bem distantes como Japão e Hong Kong. Hoje ele é uma das expressões mais controvertidas da geração de diretores de seu país.

Na prática de fazer filmes Tarantino revelou-se com *Pulp Fiction* (Pulp Fiction: Tempo de Violência/1994), uma antologia da literatura barata norte-americana que acabou conquistando a Palma de Ouro do Festival de Cannes. Antes disso já tinha alertado para o seu talento no breve e incisivo *Reservoir Dogs* (Cães de Aluguel/1993), influência direta de alguns trabalhos de Don Siegel, um dos mestres da b-picture.

Kill Bill é o quarto longa-metragem desse diretor. O filme foi dividido em duas partes pela produtora Miramax, uma forma comercial interessante com base numa concepção que no fim das contas aproxima o espectador dos antigos seriados de aventuras, um apêndice da produção B efetivada nos anos 30/40. *Kill Bill: Vol. 2* explica toda a ação ao espectador que deixou de assistir a primeira parte, de forma a suprir a falta existente em *Kill Bill: Vol. 1*. O enredo trata de uma noiva (Uma Thurman) que no ensaio de seu casamento é atacada por um grupo de pistoleiros que mata todos os convidados e a deixa por meses em estado de coma. Quando desperta, a jovem só tem um objetivo: vingar-se do que aconteceu.

Ela supõe que a idéia do massacre partiu de seu ex-amante Bill (David Carradine), um cáften e matador de aluguel a quem devia sua instrução das artes marciais e aproximação com um guru chinês. Isto quer dizer que desde o primeiro filme a idéia de “matar Bill” é uma constante. Tanto que essa primeira etapa (*Kill Bill 1*) é

gasta com lutas e mortes entre membros de organizações que lidam com artes marciais. O filme inteiro é de ação vingadora.

Quanto à parte dois, Tarantino tende a detalhar a situação, logo no início, mas não perde a força. “A Noiva” segue enfrentando quem está antes de Bill e depois de passa mau bocados chega até ele. A emoção lembra o confronto do herói com o vilão nos clássicos epílogos dos westerns. A diferença é a fala. Mulher e amante trocam um diálogo muito interessante. Não é um hiato filosófico para agradar a crítica mais intelectualizada. É a porção romântica dos próprios filmes que Tarantino admira. O bastante para dizer que ele e ela, apesar de tantos absurdos e sangue estilizado, são humanos.

Para aproveitamento do filme deve-se observar a licença à fantasia cinematográfica que cerca o roteiro. Nesse tom, é excelente o momento em que “A Noiva” é atingida por balas de sal, posta num caixão e enterrada numa cova profunda. Nessa hora, a ação dá lugar a um flash back sem os recursos tradicionais de pontuação (apenas a mudança de imagem) passando-se a ver como a jovem dedicou-se ao aprendizado de kung fu com um mestre dessa arte, personagem que daria motivo a muitas observações que não cabem analisar no momento. Ela se torna uma expert, e é lembrando as ligações que se desliga da dor e, das profundezas onde está sepultada, passa a usar as mãos para vencer as barreiras e chegar à superfície, do jeito como o fez o personagem criado por Edgar Allan Poe e vivido por Ray Milland no filme *Premature Burial* (Obsessão Macabra) de Roger Corman, ao ser enterrado vivo.

Tarantino é fascinado por artes marciais, como se vê nos dois exemplares de *Kill Bill*, mas também lança mão de elementos característicos do western spaghetti. Não só os planos próximos como a violência estilizada. Nessa cultura pop, o cineasta alimenta as suas idéias. Mas a sua direção suplanta a maioria do gênero, encaminhando-se mais para Sergio Leone do que para Duccio Tessari.

Não sou fã desse ou desse(s) tipo(s) de cinema. Custei a aceitar Leone, insultada com a invasão europeia na história e geografia norte-americana (e mais: no cinema americano de tradição respeitada). E não acompanhei o cinema de ação feito em Hong Kong antes de John Woo, Ang Lee e atuais imigrantes que acabaram no cinemão de Hollywood. Por isso, não adentro em possíveis qualidades do outro fã Tarantino. O meu tempo de cinemania era restrito a temas introspectivos ou deliberadas fantasias de algum tributo formal. Hoje vejo a admiração de tantos por um tipo de cinema que me fugiu no passado e que não me sensibiliza no presente. Por isso, posso dizer que gostei

de *Kill Bill: Vol. 2* mais do que *Kill Bill: Vol. 1*, embora não a ponto de dissecar suas entranhas e achar onde está a inspiração para detalhes do trabalho.

Como disse antes, trata-se de um autor cinemaníaco. E como tal, voltado a um tipo de filme que lhe apraz. Muito inteligente, ele burila as influências e deixa a sua marca. É raro hoje em dia um cinema tão pessoal. Ele vai ganhando plateia com a sua sinceridade em meio à brutalidade. A explicitude é sempre discutida, mesmo colocada de maneira plasticamente atrativa (ou ainda mais por isso), mas é um assunto polêmico que escapa de Tarantino. O cinema reflete as violências mundiais, ou o que se passa ao seu redor, e não é ele o “ministrante” dessas brutalidades, mesmo que outros digam que ele desencadeia atitudes do tipo que foi visto no filme *Elephant* (Elefante) ou se valham do comportamento paranóico do universitário que em São Paulo metralhou espectadores dentro do cinema para culpabilizar esta arte como incentivadora do crime.

106. QUADRINHOS “NOIR” EM SIN CITY

O prólogo de *Sin City* (*Sin City: A Cidade do Pecado*, EUA/2005, P & B, 126 min.) mostra Marley Shelton na cobertura de um prédio olhando a cidade iluminada sem se ligar no que vê. Por trás dela chega, vestido a rigor (paletó escuro, gravata borboleta), Josh Hartnett. Ele oferece um cigarro. Ela diz que aceita. Ele puxa conversa como quem aconselha: “Você está cansada de fugir, pronta para encarar o que deve ser encarado”. Ela refuta: “Não... eu quero enfrentar sozinha” Ele aproxima-se e a beija. Passa-se a um comentário em off: “O silenciador faz do disparo um sussurro. Eu a abraço até que se vá. Amanhã irei descontar o seu cheque.”

Este curta metragem que abre o filme de Roberto Rodriguez e Frank Miller sintetiza muito bem dois aspectos explorados pelos diretores: a cadência e cinismo do film noir em sua fase inicial e glorificada pela crítica européia, e o expressionismo cinematográfico codificado pelo cinema alemão dos anos ‘10/’20.

Daí em diante o espectador é convidado a assistir a um dos produtos mais fiéis à linguagem das histórias em quadrinhos. Sinceramente, eu ainda não tinha visto um filme tão ligado ao novo gibi quanto este. A impressão é de que Frank Miller, codiretor e autor das histórias originais, usou a sua própria obra como story board (um roteiro feito em desenho).

Rodriguez fez questão que Miller participasse de seu projeto, ou seja, de um filme com base nas graphic novels dark, especialidade do artista que publicou o marcante *Cavaleiro das Trevas*, uma nova feição do velho Homem Morcego (Batman).

Mas eu vou deixar um comentário de quadrinhos para quem entende mais do assunto, como o colega da APCC Arnaldo Prado Jr. Basta o filme. E começo com a linguagem que extrai sangue novo (sem ironia) do expressionismo alemão. O leitor que é cinéfilo e deve ter visto *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari). Ou *Faust: Eine deutsche Volkssage* (Fausto), ou *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu), filmes respectivamente assinados por Robert Wiene e F.W. Murnau, sabe do valor da iluminação, da cenografia, do enquadramento e da maquiagem nesses produtos. A iluminação dava os trunfos do gênero que fazia sucesso na pintura entre as duas guerras mundiais.

Em *Caligari* a amostragem do claro e escuro imprimia a ideia delirante nas ruas tortuosas e casas de papelão pintado. Todo feito em estúdio, o circo de horrores de onde saía o criminoso controlado por um louco foi visto como uma alusão ao caos da Berlim na República de Weimar. Quem viu *Cabaret* de Bob Fosse sabe daquele tempo em que a hiperinflação dominava, o desemprego chegava a um ponto sufocante, a população vivia o drama de subsistência, e só uma classe bebia, cantava, dançava nos cabarés e teatros.

Ingmar Bergman usou este cenário para o seu *The Serpent's Egg* (O Ovo da Serpente).

A cenografia é imprescindível no toque fantasmagórico, e, no caso de *Sin City*, surge com a técnica digital por sobre o espaço deixado pelos atores (um processo semelhante ao que se empregou em *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Capitão Sky e o Mundo de Amanhã). O enquadramento bizarro que inclinava a câmera para reforçar a imagem distorcida (no afã de sugerir o delírio) é outro elemento. E a maquiagem que no expressionismo clássico deixou um vampiro inesquecível no ator Mark Schrek (chegou até a surgir uma lenda de que o ator era mesmo uma criatura monstruosa) faz surgir tipos como o Assassino Amarelo e Jackie Boy (Benício Del Toro), personagem que mesmo degolado ainda representa.

Miller conta três histórias: a primeira, *O Assassino Amarelo*, trata de um detetive em fim de carreira, com mais de 60 anos e problemas cardíacos, que se dispõe a enfrentar uma perigosa gangue para salvar uma garotinha chamada Nancy. A narrativa parece se esgotar quando o detetive é atingido pelos adversários e sai da cena em estado

terminal. Mas não é o fim, pois logo depois da terceira história volta-se ao herói, interpretado por Bruce Willis, que consegue se recuperar e seguir sua missão embora já se tenha passado nove anos e Nancy já apareça como uma dançarina de boate.

A segunda história ganha o nome do filme: *Cidade do Pecado*. O brutamonte Marv (Mickey Rourke) inicia uma missão de vingança quando constata o assassinato de sua amante, a prostituta Goldie (Jaime King). Ele enfrenta vários inimigos até chegar a um cardeal (Rutger Hauer), chefe dos mafiosos do lugar e mandante do crime contra Goldie.

Em *A Grande Matança* segue-se o ex-fotógrafo e agora boêmio Dwight (Clive Owen) na defesa de um grupo de mulheres do *bas fond* contra policiais corruptos comandados por um tal de Jackie Boy (Benicio Del Toro).

Todas essas histórias são cobertas de sangue, ora a intercessão do vermelho no filme em preto e branco, ora do branco, como nos quadrinhos. A violência explícita acaba por seguir um caminho alegórico, próprio de onde se origina. É assim que os heróis ganham várias balas no corpo e não morrem, pulam do alto de edifícios e saem correndo pelas ruas, enfim, usam dos meios dos super-heróis sem se gabarem disso. O que Frank Miller que é simplesmente conjugar os tipos dos gibis num arquétipo do justiceiro audaz jogado num ambiente de exacerbação realista. Uma linha semelhante a que usou na sua Gotham City de um Batman que aparecia como um fantasma no alto dos prédios atendendo ao apelo da lei.

Uma consequência de *Sin City* foi dirigida pelo amigo de Robert Rodriguez, o cineasta Quentin Tarantino. É aquela em que Clive Owen conversa com Benício Del Toro ferido (aparentemente morto). As falas extrapolam o cinismo das utilizadas por Raymond Chandler em suas novelas policiais (e encontradas no resto do filme). É o non sense que se viu, por exemplo, em outro trabalho de Rodriguez em que Tarantino figurou: *From Dusk Till Dawn* (Um Drinque no Inferno). O fato de se falar com um cadáver já é motivo para espanto, mas tudo é possível num filme em que a coisa mais natural do mundo é cortar pedaços de corpos para que eles caibam na mala de bagagem de um automóvel.

O resultado plástico do conjunto é impressionante. Um intendo movimento de câmera, os cortes bruscos perseguindo um ritmo intenso, o aproveitamento dos recursos digitais para a constituição de um pesadelo, tudo funciona. Naturalmente que dentro de um propósito: a fidelidade ao mundo dos quadrinhos. A discussão contra o

que se vê parte daí, de uma glamourização da violência, do que afinal objetiva essas histórias que hoje fazem sucesso mundial. Motivo para voltar ao assunto.

107. CRIAR OU RECICLAR, EIS A QUESTÃO

A célebre frase de Lavoisier enunciando a famosa Lei da Conservação da Matéria – “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma” – pode ser usada para caracterizar a tese comumente utilizada pela indústria cinematográfica atual. Na terça-feira a coluna publicou uma opinião de leitor que não acatou o desenho das novas versões de filmes famosos, atual mania de Hollywood. Ontem este espaço se deteve nos quadrinhos, a propósito de *Sin City*, filme adaptado com obediência ímpar de uma história desenhada por Frank Miller. Nos dois casos cabe o conceito de que os filmes de hoje não estão criando nada além de arranjos formais e que os argumentos de sucessos antigos costumam ser reciclados para atender a um novo público.

Vamos observar o caso das novas versões. Não se pode dizer que é uma novidade, mas certamente nunca se explorou tanto esta “mina”. Há casos de verdadeiras cópias, como *Psycho* (Psicose) que Gus Van Sant realizou a partir do clássico de Alfred Hitchcock. E há casos em que as refilmagens aproveitam a moderna tecnologia como se quisessem vestir os filmes antigos de outra roupa. É bom observar que em um dado momento chegou-se até mesmo a colorizar velhos projetos rodados em preto e branco, medida que acabou sendo freada pela lei dos direitos autorais, rigorosa nos EUA desde que a obra de arte não tenha caído em domínio público (os clássicos de Griffith, por exemplo, andam por aí colorizados, pois não pertencem mais a uma determinada empresa distribuidora).

É muito difícil o cinéfilo aceitar um remake de filme que o apaixonou. Tentaram colocar nas telas *Gone with the Wind* (... E O Vento Levou), *Casablanca* e *Citizen Kane* (Cidadão Kane). O primeiro exemplo não saiu de uma emissora de TV. O segundo parece que nem chegou a ser editado (lançaram cópias em cores ao original de 1942, cópia também não saiu dos limites das emissoras de televisão). *Citizen Kane* nem chegou a ser filmado. Outros filmes famosos inspiraram roteiros de autores que preferem não pensar muito. Se nos anos 1950, no auge do melodrama, em Douglas Sirk refilmava *Magnificent Obsession* (Sublime Obsessão) e *Imitation of Life* (Imitação da Vida), ganhando aplausos de críticos europeus, hoje se refilma o próprio Sirk. Mas é na área do chamado “filme infantil” que mais se mexe em termos de

refilmagem. *Charlie and the Chocolate Factory* (A Fantástica Fábrica de Chocolate) não está sozinha: é só contabilizar quantas *Cinderelas* saíram das produtoras nos últimos anos. Ainda este ano vimos *Ella Enchanted* (Garota Encantada), uma até que divertida adaptação do conto de Perrault com toques modernos usados como *gags*.

E os quadrinhos? Nos anos 1940/'50 eram tão mal-vistos que só conseguiam ganhar seriados de orçamento diminuto. Agora mesmo uma distribuidora de DVD está lançando no mercado brasileiro alguns desses seriados. Já saíram *The Phantom* (O Fantasma), *Adventures of Captain Marvel* (As aventuras do Capitão Marvel), *Flash Gordon*, *Mandrake, the Magician* (Mandrake, O Mágico), *Incontro nell'último paradiso* (A Filha da Selva) e *Jungle Jim* (Jim das Selvas). Quem não foi criança no tempo de estréia dessas produções ao vê-las agora fica pensando em como se aturava tanto amorismo. Mas a garotada lotava os cinemas todas as semanas para acompanhar os episódios.

Hoje os quadrinhos se transformaram na maior fonte de renda dos grandes produtores. E o motivo dessa redescoberta parte da aplicação dos efeitos digitais. Com as histórias de super-heróis e aventuras que atravessam o espaço e o tempo, pode-se incluir tudo o que os computadores criam além do *set* (local de filmagem). Alguns atores se dizem acostumados na encenação “vazia”, ou seja, com paredes verdes ou azuis. Depois é que são colocadas imagens geradas pelos computadores nesses hiatos de cena. Um cineasta jovem sintetizou a aplicação da técnica no curioso *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Capitão Sky E O Mundo de Amanhã), perfazendo uma espécie de homenagem ao gênero.

Sin City foi filmado com câmeras digitais e procurou ser fiel ao que um dos diretores, o desenhista e escritor Frank Miller, publicou há 15 anos. No caso, a impressão mais evidente é a forma expressionista conseguida pela primeira vez através de computação gráfica. A densidade das histórias, como das adaptações de quadrinhos de um modo geral, segue a que esteve impressa nos jornais ou revistas. O cinema “de autor” está cada vez mais raro. A transformação do que não se perde ainda é relativa. Quem exige um tipo de cinema que leva a pensar ou fica em casa revendo filmes em DVD ou se conforma com as sessões do circuito alternativo.

O comércio do ramo radicalizou em todos os sentidos, seguindo a hegemonia norte-americana. Quem manda nos cinemas de todas as cidades ocidentais é o distribuidor sediado na Califórnia. Pode-se até aventar que sempre foi assim, que até aí entra o princípio de Lavoisier. Mas há trinta ou mais anos, além de existirem firmas

dedicadas a filmes de outras procedências, o produto da velha Hollywood procurava opções. Os grandes estúdios, dirigidos pelos chamados *Tycoons*, fomentavam a moda – e faziam um círculo vicioso empurrado pelo público. Hoje ainda há resquícios disso, como o *star system*. É pelos intérpretes, por exemplo, que o povo está indo ver *Mr. & Mrs. Smith* (Sr. & Sra. Smith). Tirassem Brad Pitt e Angelina Jolie e sobrava mais uma história de ação extremamente boba, dessas que sai aos montes das “fábricas” para séries de TV.

Há quem diga que a falta de imaginação dos roteiristas contratados por Hollywood é patrocinada pelos próprios espectadores. Hoje há recursos para se saber quantos ganham do quê. Os filmes são produzidos mediante testes de preferência. As continuações, ou os filmes em série, outra vertente como comodismo, aparecem quando qualquer título rende mais de cem milhões de dólares nas bilheterias domésticas, ou seja, norte americanas. É por isso que você ao ir ver um filme acha que já viu. Há uma crise de *déjà vu*. E realmente tudo já foi visto.

Recentemente li em alguma notícia da *Internet* que Sean Connery, veterano ator escocês há três anos sem fazer filmes, respondeu quando lhe perguntaram se pretendia voltar imediatamente para diante das câmeras: “Eu estou cansado de idiotas”. Estava se referindo, certamente, aos que lhe dão papéis como o que fez em *The League of Extraordinary Gentlemen* (A Liga Extraordinária). Deprimente para um artista de talento que têm ciência de seu potencial.

108. VÍDEO GAME MACABRO

No ano passado um filme de baixo orçamento surpreendeu críticos e espectadores: *Saw* (Jogos Mortais). Tratava simplesmente de duas pessoas acorrentadas em um cubículo imundo, ao lado de um cadáver, com ordens (através de uma gravação) de procurarem algumas pistas para se livrarem da incômoda situação. Essas pistas levavam, por exemplo, a mutilações que poderiam ser fatais, como a de serrar uma perna para se livrar da corrente que a prendia ou de um braço. O nome em português fazia jus ao enredo, muito mais do que “serra” (*Saw*). Quem “jogava” era obviamente um maníaco, que no final era flagrado pelos agentes da lei.

O filme, dirigido por James Wang de um roteiro dele com Leigh Whannel, deu um lucro extraordinário, uma vez que consumiu poucos dólares na produção. O sucesso fez com que a produtora Lion Gates chamasse os autores para uma sequência com um

orçamento aberto, ou seja, com a quantia que fosse estipulada para um retorno ao assunto.

Saw 2 (Jogos Mortais 2) é a resposta, pelo menos de Whannel. O roteirista ganhou outro companheiro, Darren Lynn Bouseman, e o diretor passou a ser esse último. A diferença: ao invés de duas pessoas presas e “convidadas” a sofrer horrores para não morrer, agora são oito. O cubículo amplia-se para uma casa, embora os compartimentos só sejam revelados no correr da narrativa – e todos sejam fechados, constituindo-se uma proeza arriscada achar como abrir as portas entre eles. Como se não bastasse, no novo “jogo” há um gás tóxico exalado das paredes da casa e os presos sabem de imediato, ou seja, logo se recuperam os sentidos depois de serem anestesiados, quando detidos, que só vão conseguir sobreviver por duas horas. O gás irrita brônquios e pulmões até sufocar.

Outra “novidade” é o vilão da história: um maluco canceroso em estado terminal que não faz mistério de sua identidade, convidando um detetive “durão” para que veja o que está acontecendo com o seu filho adolescente, uma das vítimas – ou uma das “peças” – da “partida”. O policial presencia o que se passa através de monitores instalados na câmara onde está o maníaco arquejante. Naturalmente que há alguma saída para a situação. Mas para que se chegue a isto, um prisioneiro terá que matar o outro. E mesmo assim, ninguém adianta se o matador vai ganhar tempo suficiente para sair da casa sem que esteja envenenado pelo gás que está inalando.

Nos dois filmes a reunião de pessoas em um lugar, vivendo uma situação crítica, não é explorada com o efeito de um microscópio, partindo-se daí para uma conceituação de um estado de coisas mais amplo. O modo do “jogador” estar sempre interferindo (através de gravações) não representa a orquestração de um quadro desesperador como a presença do Grande Irmão no romance *1984*, de George Orwell, três vezes filmado diretamente e uma vez inspirando um filme muito bom do ex-Monty Python Terry Gilliam, *Brazil* (Brasil: O Filme).

O que importa em *Saw* (1 ou 2) é a métrica do vídeo game. Tanto que a maioria da crítica lembrou *Mortal Kombat*, game de Ed Boon e John Tobias que deu em um filme de Paul W. S. Anderson em 1988. Ali, as pessoas estavam numa ilha para matar ou morrer. No jogo, elas podiam se salvar desde que o jogador mostrasse habilidade – embora o que valesse mesmo fosse destruir o maior número de personagens.

Aqui não se interage. Como um filme longo (*feature*, como se diz na indústria cinematográfica norte-americana), o jogo já está feito. O desafio não é o prazer de

jogar, mas de ver como se jogou. E nesse modo de ver está a carga de sadismo dos realizadores.

Como em toda sequência, o primeiro exemplar sempre se mostra mais criativo e bem-feito. Mas no caso de uma trama bizarra e afim, o “bem-feito” é a demonstração explícita da violência. Quando mais se mostra corpos dilacerados, mais pontos se ganha na bilheteria. E a fórmula parece que dá certo. *Saw* supre o circo romano. Um aceno para a ferocidade adormecida, ou como disse o diretor Joseph Losey, o “tigre adormecido” de cada um.

O bom cinema não está apenas, em ajustes formais. Há sempre a necessidade do conteúdo. Mesmo que se discuta, o modo como ele é defendido conta pontos. Mas isto num jogo inteligente. Não é o caso aqui, neste caça-níquel aterrorizante.

109. UM MUSEU “DA PESADA”

Quem assistiu a *Jumanji* (1995) lembra dos mistérios de uma caixa mágica de 1869, de onde saiam animais inimagináveis surpreendendo as crianças então descobridoras do objeto, cujos hábitos estavam centrados em brincadeiras convencionais e que, de repente, se vêem às voltas com espécimes selvagens, inclusive plantas assassinas e um caçador de pessoas. A partir daí os espectadores não estão longe de adivinhar o que vão assistir em *Night at the Museum* (Uma Noite no Museu/EUA, 2006), de Shawn Levy, com o personagem de Ben Stiller enredado em uma aventura que lembra muito o filme anterior, onde não faltam subtemas psicológicos e mágicos cativando a plateia infato-juvenil a quem o programa se dirige.

O protagonista da história, Larry Daley (bem Stiller) é desenhado como um sujeito que vive dentro e fora do estilo do homem americano atual: é separado da mulher com quem tem um filho e esta já se “arrumou” com alguém que dá equilíbrio familiar, o que não acontecia com o antigo marido. A ponto de o filho do casal já ter absorvido o estilo de vida do padrasto, um vencedor agente da Bolsa de Valores e com certa ascendência sobre o menino. Nesse enfrentamento da verdade que passa a nortear a racionalidade do relacionamento entre o pai biológico e o filho, o mais apropriado será aquele padronizar-se num esquema de procurar um emprego fixo, deixando sua antiga mania de invenções para dedicar-se ao papel de “pai”, readquirindo o respeito do garoto. O emprego disponível é o de guarda noturno no Museu de História Natural de Nova Iorque, assumindo o posto que antes era dividido entre três velhos agentes.

Estes repassam ao novo empregado algumas dicas (mas não todas), sobre as funções a assumir, como também um manual cuja as “lições” podem salvar seu emprego. Na primeira noite, Larry observa que o museu como se “desencanta” e diversos animais como figuras representativas de povos antigos se tornam vivos diante de si. As coisas só se acalmam com as primeiras luzes da manhã. Na noite seguinte, já preparado para uma revanche racionalizada, ele não consegue, entretanto, manter uma ordem na situação. E nem depois, somente mais tarde é que vem a observar que a sua presença naquele espaço se configura como um artifício para outras aventuras e que por trás delas estão os velhos guardadores de um mistério que explica a situação.

Como se pode ver, as fórmulas de um produto vendável com as variáveis estabelecidas entre a diversão, o suspense, um fundo moral e a odisséia final de revelar alguns substanciais pontos de conciliação entre aprendizagem e magia, revelam-se promissoras neste filme que está dando uma “lavagem” nas bilheteria internacionais. Nesse padrão de filme de aventuras, o gênero tende a assegurar alguns pontos morais que se tornam os trunfos de um ténue encaixe entre fantasia e realidade.

Night at the Museum vem de um livro infantil escrito por Milan Trenc e, auxiliado pelo roteiro de Ben Garant e Thomas Lennon desloca a responsabilidade da magia noturna a um objeto: uma placa de ouro sob o sarcófago de uma múmia que desde que chegou ao museu da vida, por determinado tempo, aos personagens históricos. Das brincadeiras de um Tiranossauro enganado por um osso que ele persegue pelos quatro cantos, às “tiradas”, as vezes trágicas, de um macaco, os episódios circulam pela respeitabilidade ao dever de Teddy Roosevelt, o 26º Presidente dos EUA, enamorado de uma índia que se acha sob uma vidraça (também parte da ficção norte americana) as brigas anacrônicas entre os pioneiros norte-americanos e os cônsules romanos.

O diretor Shawn Levy, de *The Pink Panther* (A Pantera Cor de Rosa), versão com Steve Martin, não é de estimular o espectador mais exigente a conferir o seu currículo. O tratamento linear da história joga de qualquer maneira os elementos dos textos originais (livro e roteiro) importando-se apenas em fazer rir de situações desastradas como faziam os produtores das clássicas comedias visuais. Se formos buscar influência no artesanato de Levy certamente pode ser mencionado Mack Sennett e seus personagens desastrosos filmados continuamente nos anos 1920. Mas o argumento de *Night at the Museum* pedia mais. Há, por exemplo, o relacionamento de pai com o filho, gancho para um toque melodramático. Também há um esboço de novo

romance do vigia, com uma professora, fato que não se adentra posto que reforçaria um toque romântico inoportuno.

Mas o que deixa no espectador um certo vazio e pouco aproveitamento da História (com H maiúsculo) que se faz ao abordar as figuras de cera expostas no museu. Perde-se a chance de dar uma aula à garotada que vai ver o filme. E seria uma aula divertida, reunindo o instrutivo com o prazer. Enfim, isto é, Hollywood, é busca de mercado, é simplesmente comércio. Ver mais é achar outro filme.

110. O VIDEO, NO ANO QUE PASSOU

Fica difícil, para não dizer impossível, escolher os dez melhores DVDs lançado no mercado brasileiro este ano. Seria injusto colocar, no mesmo patamar, filmes recentes com clássicos que fazem parte do arcabouço da história da arte das imagens em movimento. Resta apelar para dois fatores: a lembrança do que foi visto e a empatia de que certos programas proporcionaram, o que torna qualquer lista um relato extremamente pessoal, valendo aquela definição do sempre lembrado Francisco Paulo Mendes: “a crítica é a cara do crítico”.

Este ano eu revi, por exemplo, grande parte da filmografia do Ingmar Bergman, inclusive títulos que desconhecia como *Riten* (O Rito). Assisti uma obra de Jean Vigo citada em quase todos os livros da história do cinema e que não havia visto até hoje: *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège* (Zero de Conduta), parte do DVD duplo “Jean Vigo Integral”. Revi trabalhos marcantes de Robert Bresson como: *Au hasard Balthazar* (A Grande Testemunha) e *Mouchette* (Mouchette, a Virgem Possuída); de de Fellini, *I clowns* (Os Palhaços) e um excelente documentário de longa metragem sobre este mestre do cinema (parte do estojo de *I clowns*). *Berlin Alexanderplatz*, de W. Fassbinder, uma ousadia da distribuidora brasileira que imprimiu 6 discos com 3 episódios cada desta serie feita para TV, lançada em cinemas, também fez parte desta revisão em 2008.

O cinema brasileiro esteve presente desde lançamentos de filmes novos como dos históricos, incluindo a coleção de chanchadas da Atlântida e, também, as primeiras produções da empresa Vera Cruz (incluindo o inaugural *Caiçara*).

A coletânea *Cada Um Com o Seu Cinema*, uma antologia sobre a própria arte cinematográfica com a contribuição de cineastas de diversos países fez parte dos programas assistidos, assim como o cinema italiano da fase dos clássicos dos períodos

neorrealista e logo após. Filmes me divertiram no cinema como *L'oro di Napoli* (O Ouro de Nápoles) de Vittorio De Sica, ou as obras de Valério Zurlini, faltando deste diretor de vida curta apenas a obra-prima *Cronaca familiare* (Dois Destinos). Outra ausência: um clássico que se acha no início da fila de meus filmes de cabeceira: *La vieille dame indigne* (A Velha Dama Indigna) de René Allio. Espero que no novo ano alguma distribuidora o encontre e o lance.

Quase todos os títulos que estiveram na tela grande e foram cotados entre os melhores pela nossa crítica ganharam DVDs. O mais votado, *There Will Be Blood* (Sangue Negro), chegou cedo ao mercado do gênero. Em uma excelente gravação que prezou o enquadramento original (widescreen anamórfico).

Grandes cineastas estiveram representados em seus melhores momentos de Buñuel a Visconti, de Ford a Antonioni, de Kurosawa a Woody Allen.

Tenho assistido em média um disco por dia. Agradeço aos amigos e equipe da Fox Vídeo a condição dessa frequência. Não faço as sessões apenas para um deleite pessoal com um programa de cinema no fim da noite: tenho a obrigação de comentar os lançamentos na edição desta coluna às 2^{as} feiras (hoje a mudança é uma exceção).

Também a videoteca que Pedro Veriano e eu mantemos (e que já carece de espaço para abrigar tantos exemplares) ganhou bastante no período. Há títulos que o estudioso de cinema precisa ter em sua casa. É como alguns livros que devem fazer parte de uma biblioteca básica.

Em 2008 o videocassete perdeu sua função. As velhas fitas dificilmente resistiram ao clima tropical e o triste dessa mudança é que as fitas gravadas em casa, registrando momentos da família, desapareceram quando não foram imediatamente replicadas para a nova técnica (o disco digital). Com esta mudança de tecnologia não é possível afirmar que a reprodução os beneficie e que os DVD's caseiros estejam a salvo. Já existe o Blu Ray e no próximo ano é possível que os DVD's comuns comecem a escassear, tendendo a fazer companhia ao velho VHS. Mesmo que isso não aconteça, uma revisão nos discos deve ser feita periodicamente.

Eles também estragam, e o ideal é copiar o que se têm para ganhar mais tempo de vida útil. Com tanto que se viu em anos de frequência ao cinema já existente para rever no conforto de casa, ainda há muito a ser lançado. Os cinefãs devem logo relacionar o que falta. Certamente surgirão muitos títulos ainda inéditos nessa tecnologia. Mas a boa notícia é que hoje em dia o processo de restauração de película em nível industrial ganha campo. Cineastas como Martin Scorsese esforçam-se neste

sentido e o *American Film Institute* mantém recursos para garantir o registro da história do cinema norte-americano. Tarefa que também cabe aos europeus e, atualmente, a nós, através da Cinemateca Brasileira. Apesar disso, muito se perdeu.

Com esta passagem pelo mundo do cinema caseiro encerro o ano da coluna. Desejo um ano novo que corresponda aos melhores anseios a todos os fieis leitores e que, em certo sentido, continuarão a manter o hábito da leitura de Panorama.

Na oportunidade em que renovo aos leitores os votos de boas festas, solicito que enviem a sua lista de melhores filmes, seguindo uma promoção que já ultrapassou os 30 anos neste espaço. Até o dia 10/11 estarei recebendo as listas, através do e-mail (luziamiranda@gmail.com) ou para este jornal ou para o endereço pessoal (Tv. Rui Barbosa 619 Apto, 1302. CEP-66053-260).

Até 2009 com as bênçãos de Deus.

111. UP, ALTAS AVENTURAS

O poeta brasileiro Manoel Bandeira criou sua Pasárgada, um recanto a la Shangri-la, onde ele se dá bem “por ser amigo do rei”. Em *Lost Horizon* (Horizonte Perdido), o livro de James Hilton, no prólogo da primeira versão realizada por Frank Capra, há menção a um desejo das pessoas sobre uma terra maravilhosa onde é possível viver sem os ruídos da grande metrópole

Agora, no filme da Pixar escrito e dirigido por Bob Peterson e Peter Docter, *Up* (Up: Altas Aventuras/EUA, 2009), o recanto dos sonhos está na floresta sul-americana, em um espaço cultuado por um casal que a câmera nos apresenta desde a infância: Ellie, fazendo troça de Carl Fredericksen, um garoto tímido que se torna um fabricante de balões e logo a toma como namorada, esposa até que a morte os separe.

A animação tecnicamente impecável, como é característica do estúdio, hoje ligado a Disney, possui uma sequência sem diálogos onde se vê de forma cronológica a vida de Ellie e Carl. O sonho de viajarem para a floresta é enunciado quando ainda jovens. Vê-se como economizam para isso. Mas as despesas do cotidiano levam a quebrar o cofre por diversas vezes. Aliás, todo o romance e a vida do casal passam em prodigiosa síntese. Gradativamente os personagens vão parecendo idosos, ela adocece e sua última imagem é na cama, onde morre. As imagens subsequentes mostram como as circunstâncias perseguem a vida de Carl, com a casa onde mora cobiçada pela

expansão imobiliária e as pessoas próximas alertarem a necessidade dele seguir para o asilo.

Ellen não conseguiu concretizar o sonho. Mas Carl achou que podia fazer a viagem em memória da companheira. E para isso amarra milhares de balões de gás no telhado da casa fazendo-a voar, para dirigir-se à terra almejada. Inesperadamente aporta em seu “veículo voador” um garoto, escoteiro, que insiste num pedido para ajuda-lo em algo visando ganhar um diploma por uma campanha benemerente. Isto serve para o roteiro criar mais substância à história da casa voadora, mostrando como juventude e velhice podem conviver e se ajudar.

Para os adultos, a concessão aos perigos encontrados pelos viajantes pode parecer comercial atendendo ao público infantil. Mas não é bem assim, embora o ritmo caia da poesia para a aventura, “Up” sempre diz alguma coisa edificante. Chega a comover quando a casa voadora se perde das mãos do dono e este lembra que “é apenas uma casa”. Na busca de um paraíso, o despojamento é capital, assim como a amizade. E mais: um explorador que se vê no início do filme como um falso herói nacional é focalizado como um tipo inescrupuloso que ataca o meio ambiente

Com mais este exemplar primoroso, a equipe da Pixar segue na obrigação de fazer sempre o melhor. Não é fácil, mas a sinceridade aliada à técnica, e à sensibilidade produzem esses resultados que merecem espaço na história. Cotação: excelente.

112. POVOADO NÚMERO UM

Há pouco foi exibido em Belém o filme *Wesh wesh, qu'est-ce qui se passe?* (França, 2001) de Rabah Ameur-Zaimêche. Por coincidência agora, na mesma sala (Cine Olympia) vai ser exibido *Bled Number One* (França, 2006), do mesmo diretor, que interpreta o principal papel nos dois filmes, na mesma personagem. O francês Kamel, preso por tráfico em Paris e banido para a terra de seus ancestrais, a Argélia, onde vive durante cinco anos.

O primeiro filme apresentava Kamel chegando à capital francesa, sendo recebido festivamente por sua família, mas logo envolto novamente no tráfego porque não conseguiu emprego. Em *Bled Number One*, embora tenha sido um filme posterior, o argumento regride e trata de Kamel chegando a Argel. O objetivo é claramente um documentário etnográfico, focalizando pessoas e costumes do lugar. O roteiro logo abandona o personagem para se inserir em tipos e situações de um cotidiano onde

emerge a cultura patriarcal disseminada, com as relações sociais entre os gêneros sendo mostradas de forma diferenciada e preconceituosa. A exemplo, numa matança de boi, ritual extremamente violento, as mulheres terão que levar sua parte do animal para não fazer refeições ao lado do homem (“é pecado”, diz uma pessoa). Um crime como o furto é punido radicalmente com a morte do réu.

Filmado em locação com a câmera sempre manual (possivelmente uma digital), o teor documental salta em primeiríssimo plano. Falas, posturas e canções argelinas estão em foco. E é interessante ver diversificações entre regiões, com as mulheres deste espaço trajando apenas o véu na cabeça, longe da *burka* usada em países como o Afeganistão. Há um episódio familiar que mostra, contudo, a sujeição de uma filha que é punição pela mãe e irmão por ter abonado o marido que a submete a maus tratos.

O cinema de Rabah Ameur-Zaïmeche foi saudade em festivais famosos como Cannes e Berlim. Ele foi considerado a revelação jovem destes primeiros anos do século XXI. Fiel a seu povo e sua cultura consegue captar o que conhece como herança posto que é residente em Paris e faz cinema nos estúdios franceses. O seu trabalho, no entanto, não é solitário no panorama cinematográfico da África do Norte. Mesmo longe dos grandes centros exibidores nós vimos em Belém filmes do tunisiano Abdel Kechiche: *L'esquive* (A Esquiva/2003) e *La graine et le mulet* (O Segredo do Grão/2007). Através da França estes filmes de povos distantes alcançam países como o Brasil graças ao respaldo dado pelas mostras internacionais de onde, geralmente, saem com prêmios. *Bled Number One* estará em Cartaz no Cine Olympia a partir de hoje.

113. SINÉDOQUE, NOVA IORQUE

A vida é um teatro ou vice-versa? A alegoria de Charlie Kaufmann em *Synecdoche, New York* (Sinédoque, Nova Iorque, EUA, 2008) trata da odisséia existencial de um diretor de peças teatrais. E não à toa ele chama-se Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman), lembrando a Síndrome de Cotard, patologia criada por Jules Cotard, um neurologista francês, a partir de um caso em que o paciente se julgava morto e putrefato.

No roteiro do criador de *Being John Malkovich* (Quero ser John Malkovich), Cotard é visto como um profissional em crise, um hipocondríaco que passa o seu medo da morte à filha de quatro anos. Essa fobia vai cercando o personagem, que

percorre diversos consultórios médicos, ao mesmo tempo em que faz sucesso na estréia de uma peça e por isso é contemplado com recursos para montar um espetáculo jamais realizado. E segue a sinédoque, ou seja, ele constrói uma cidade dentro da cidade e coloca, a partir de detalhes de seu comportamento, vidas dentro de um espaço vital, como se todos os atores estivessem no limiar entre a vida e morte e ele como o “maestro”.

A narrativa começa em ritmo real, ou seja, abordando a família de Cotard à hora em que todos iniciam um dia de vida, desde o despertar. Mesclam-se outros episódios, como o da garota que se impressiona com as fezes de cor verde, a demonstração do trabalho da esposa, as abluções matutinas do diretor teatral que se acidenta e transforma o fato numa catástrofe.

Dessa sequência de apresentação das figuras que irão compor os elos dos cosmos, o filme alça voo no trabalho do encenador. Seus artistas ouvem um discurso que ele faz sobre vida e morte. “Vocês todos vão morrer”, diz ele, “mas por enquanto estão vivos”.

E nesta concepção de que a vida nada mais é do que “uma resistência à morte”, engrena a outra posição do roteiro, um delírio que sintetiza anos da existência de Cotard, passando pelo divórcio, pelo relacionamento com a bilheteira do teatro e com uma jovem atriz, enfim, evidenciam-se fragmentos de sexo e encenação que nunca se apresentam como satisfatórios.

Kaufmann desta vez não entrou no cérebro de um artista de cinema, como em *Being John Malkovich*, mas tentou ver-se por dentro. O tipo que ele cria é o seu “alter ego” desdobrado na construção da peça teatral, de forma que exista um “alter ego” do “alter ego”, ou seja, as personagens se desdobram entre o que fazem no palco, em ensaios intermináveis, e o que vivem antes ou em função disso.

É possível aludir ao que Eduardo Coutinho quis fazer no recente *Moscou*. Só que a visão interior do teatro, no caso de *Synecdoche, New York* pode prescindir de detalhes técnicos da arte teatral. Na verdade, o teatro, no filme, serve ao cinema. Tudo o que acontece pode ser o ensaio da peça imaginada pelo encenador, mas há conclusões puramente cinematográficas, como o final em *fade in* quando, ao invés de fechar a cortina, ele deixa que se veja a imagem desaparecendo na tela.

São muitos os detalhes, todos criativos, desse roteiro que não se exagera em dizer que é genial. Há, por exemplo, a representatividade do diário da filha de Cotard com os desenhos pontuando certos trechos da peça-vida, como há os modos de procurar a

esposa que fugiu do casamento com outra mulher, enfim, um rosário de fatos que o espectador é convidado a encaixar ou usar o conjunto como peça surrealista e tentar simplesmente “sentir” o que se passa na tela. Poucos filmes são tão ricos. Talvez eu volte ao assunto.

114. AMANTES

Tenho em conta que a forma de elaborar idéias se deva ao clássico pensar o argumento ou argumentos que se quer desenvolver. Entre a definição do dicionário (assunto, tema, enredo) e a do conhecimento científico (as posições de sujeito e objeto numa oração), no caso do cinema, argumento é a idéia trabalhada sobre a qual se desenvolverá, sequênciadamente, atos e ocorrências constitutivas do roteiro. Qualquer teórico dessa arte se reportará a esse elemento que faz parte do processo narrativo. Sem o qual não haverá nada ou haverá o vazio. Mesmo no surrealismo Buñuel o argumento se faz presente como uma figura da linguagem, fragmentada, a qual o diretor irá se posicionar.

Posto isto, numa longa caminhada entre tratar do filme de forma a descrever-lhe o argumento e considerar as situações técnicas que favorecem a sintonia entre a interpretação pessoal e o significado particular do que esse filme quis evidenciar com a tecnologia específica – seqüência, planos, enquadramentos etc. -, conclui-se que quem trabalha a palavra do ponto de vista de formular idéias sobre alguma coisa que estuda ou pratica (na ciência política, estudo recrutamento político; no cinema, a construção formal constituída da proposição do argumento sem que isso se torne o relevante, sob pena de estraçalhar o formato da escrita), tem que passar por essa fase da composição, sob pena de desfigurar o pensamento/idéia de não abranger o leitor ou leitora (se o texto se externaliza).

Dessa forma, vejo um campo propício para o olhar argumentativo e suas conseqüências de significados em *Two Lovers* (Amantes, EUA, 2008), de James Gray. Na classificação do gênero (hoje uma praxe qualitativa de mercado, cf. estudos sobre o sistema capitalista e suas formas de produção, na perspectiva marxista), o filme se acha na linha do drama (episódios em série, com efeitos complexos, complicados, tocantes). Personagens incorporam personagens, ou seja, atores e atrizes protagonizam os episódios dramáticos. Concentra-se em uma figura masculina e deriva para outras, no caso, em Leonard (Joaquin Phoenix).

Mas o trato para saber quem é essa figura e delinear seu tipo vem ao longo da construção do roteiro que procura afinidades com o que quer evidenciar no tipo. Na primeira seqüência do filme, a câmera acompanha um homem andando numa ponte, que esboça um gesto de atirar-se dela, segue-o a queda do corpo na água, afundando-se, quase em afogamento, mas em certo momento retorna à superfície sendo auxiliado pelos que assistiam ao episódio. (Continuo amanhã devido ao espaço).

115. AINDA AMANTES

Tratando do formato expositivo de James Gray sobre os tipos construídos em *Two Lovers* (Amantes, EUA, 2008), o seguimento do texto de ontem vai apontar para. O encontro entre Leonard e Michelle (Gwyneth Paltrow), traz uma euforia afetiva ao rapaz que se sente atraído por ela. A dúvida entre a realidade de um evento amoroso com Sandra e o sentimento por Michelle transforma o itinerário existencial do jovem. Entre a convivência mais próxima com a vizinha, a incógnita da personalidade dela e as evidências da vida afetiva anterior na qual esta se envolve, são passos que reorganizam o espírito de bipolaridade de Leonard.

Se ambíguo ao tomar decisões sem remédio para a estabilidade emocional e agir impensado, com Sandra, no primeiro momento, Leonard (Joaquin Phoenix) recorre ao estabelecido (*status quo*) considerando a afinidade que ela lhe trouxe num primeiro diálogo. Mas a jovem não é tratada pela câmera como esta o faz sobre Leonard. O espectador está mais tendente a ver o que faz Leonard e não se toca muito no tipo dela.

Esse enfoque, a meu ver, fortalece a visão tradicional da subserviência feminina. E se no final, o abraço entre os dois que afeta a cena, por suposto, elimina o dilema sobre a atitude tomada por Leonard, o complicador é que um rápido enfoque, quando ele arruma às pressas a mala para viajar com Michelle a São Francisco, mostra-o em dúvida se leva ou não o remédio antidepressivo e, no final, evidencia-se a decisão de levar consigo a “proteção” aos seus males. A câmera adota um percurso final libertador para Leonard seguindo para a recepção em sua casa, onde encontra aquele “refúgio salvador” no abraço de Sandra. Levar para casa a dúvida sobre esse momento é o grande insight do diretor.

Em relação à Michelle, os orgasmos espirituais e orgânicos que passa a sentir, também dão a Leonard a supremacia nas seqüências. Na cena de sexo entre os dois, desde o ambiente onde esta é construída aos encontros iniciais, a ordem de

reconhecimento da pessoa que estremeceu o coração/mente é dele. Ele agora á poderoso, pode conseguir a recomposição dela (deixar de ser toxicômana), tratar dela, supor que será o preferido e não o “outro”, sobrepor-se à pessoa que foge aos padrões tradicionais porque é casado.

Há o fato de se sentirem próximos pela afinidade emocional. Mas é sobre Leonard que será contada a trama de mais uma decepção. A volta para casa depois de uma quase tomada de decisão mórbida não diz, contudo, o que se seguirá. O abraço entre Sandra que agora vai “cuidar dele”, a mãe que mais uma vez o recebe com um olhar de grande afeto, tendem a ser uma renovação.

Fluência, equilíbrio, definição de tensões sem mostrá-las resolvidas, são os pontos-chave que qualificam o cinema de Grey num excelente filme. (Texto integral no Blog da Luzia)

116. DO GLOBO DE OURO AO OSCAR: PERSPECTIVAS

Como de praxe, muitos filmes candidatos a prêmios importantes da indústria cinematográfica nem sempre chegam aos cinemas de Belém. Nem antes nem depois das premiações. Afora isso, não é tão problemático um pressagio sobre quem vai sair ganhando.

Este ano, foi possível constatar que o Globo de Ouro fez justiça ao melhor filme estrangeiro: *Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte* (A Fita Branca), Michael Haneke. O diretor de *Caché* (2005) esmerou-se na sua visão da Alemanha de antes da 1ª Guerra Mundial, observando o comportamento dos habitantes de uma cidade da zona rural, onde fatos estranhos ocorrem, criando um microcosmo de onde possibilitou extrair elementos capazes de entender as mudanças sociais que abrigariam regimes de força e consequentes conflitos. O filme exhibe uma cinegrafia admirável em uma direção de elenco digna dos maiores elogios.

Também acertaram em dar um prêmio ao roteiro de Sheldon Turner e do diretor Jason Reitman para *Up in the Air* (Amor sem Escalas). O filme reflete sobre um personagem que acha muito bom viver voando, ganhando milhas de companhias aéreas, sem ter tempo para constituir família, mas trata de uma situação nada agradável que é transmitir a funcionários de diversas firmas a notícia de que serão despedidos. George Clooney, o ator que encarna bem esse tipo, é um dos solteirões convictos de Hollywood, tendo sido até alvo de apostas de colegas sobre a probabilidade de chegar

sem mulher e filhos aos 50 anos. Ele está perto disso. O que importa é que o roteiro trata muito bem o que propõe o original literário e exhibe diálogos dos mais inteligentes dos últimos anos.

Vencedor em sua categoria (animação) e trilha sonora, *Up* (Up, Altas Aventuras) já é considerado o Oscar do gênero este ano. A concorrência mais séria é *Where the Wild Things Are* (Onde Vivem os Monstros), de Spike Jonze. O roteiro foi extraído de um livro (de Maurice Sendak) lançado em 1963. Dizem ser um filme para adultos, mas a ameaça é de que, se chegar por aqui, troque as vozes originais por uma dublagem duvidosa.

Quem levou a melhor, também, foi Robert Downey Jr. por *Sherlock Holmes*, de Guy Ritchie, o filme indicado na categoria de melhor comédia ou musical. Essa premiação dá cacife para indicação desse ator ao Oscar. Outro acerto foi o ator coadjuvante Christoph Waltz, intérprete do alemão sanguinário de *Inglourious Basterds* (Bastardos Inglórios). Embora estereotipado, e isso me pareceu parte do projeto, pois o filme é uma comédia sobre a perseguição aos judeus na 2ª Guerra, o ator impressionou bastante. Deve repetir esse feito no Oscar. Outro Globo interessante foi dado à comédia *The Hangover* (Se Beber, Não Case!), uma proposta surrealista que me pareceu novidade no gênero. Dirigida por Todd Phillips, o filme divertiu e inovou.

O vencedor do Globo de Ouro da categoria “filme para a TV” também foi um tiro na mosca: *Grey Gardens* (Grey Gardens: Do Luxo à Decadência) de Michael Sucasny. Drew Barrymore e Jéssica Lange interpretam, respectivamente, filha e mãe, parentes de Jacqueline Kennedy (na época, Onassis), que viveram no esplendor e, depois, empobrecidas, numa casa em ruínas, sendo auxiliada pela ex-primeira dama dos EUA. Drew também ganhou prêmio, mas foi uma injustiça esquecerem Jéssica Lange.

Como o Globo e o Oscar são prêmios de grande indústria para grande indústria não é de espantar a vitória de *Avatar*, na categoria “drama”. Se alguém duvida que os cineastas James Cameron é o “rei do mundo” como anunciado pelo Leonardo Di Caprio em *Titanic* deve rever suas ideias com o sucesso deste megaespectáculo realizado para o processo 3D. Além de exhibir efeitos especiais extraordinários leva no bojo uma crítica às intervenções de poderosos às culturas de minorias. Situação que os norte-americanos entendem desde a matança dos índios de suas terras.

117. A VOLTA DA (PORNO) CHANCHADA

“Chanchada” foi o adjetivo pejorativo encontrado pelos críticos de cinema nos anos 50 para denominar os musicais carnavalescos produzidos pelos estúdios nacionais da época, especialmente a Atlântida de Luís Severiano Ribeiro Jr. O nome queria dizer “ingênuo, burlesco, bobo, primário”. Soa como lixo. E com essa denominação seguia a guerra dos que se diziam entendidos em cinema e do público em geral. Os filmes “chanchadas” lotavam as salas exibidoras e ninguém se atrevia a analisar que as realizações estimavam uma postura cultural, a “cara” do Brasil de um tempo, quando a televisão engatinhava, e o rádio e o disco ainda assumiam a preferência das classes sociais com seus intérpretes saudados como deuses.

A chanchada praticamente se esgotava no final dos anos ‘50, quando a TV entrou em cena, levando para a telinha atores e roteiros caros à tela grande. Mas não foi só isto. Mudou o país. Nova postura advinda das transformações culturais e de novos ritmos da música popular mudaram o gosto da grande plateia. Chegava o rock e seus intérpretes e os brasileiros que lotaram os cinemas para ver *Rock Around the Clock* (Ao Balanço da Horas/EUA, 1956) e queriam cópia em português. Isto chegou a ser tentado numa das melhores comédias da Atlântida: *De Vento em Polpa* (1957).

Presentemente, tudo indica que a pornochanchada está de volta. O motivo pode ser o que chega de fora, as comédias ditas românticas de Hollywood onde já se vê o nu frontal, ouvem-se os termos chulos, abordam-se temas considerados tabus no século passado.

Com a censura advinda com as normas do governo militar pós-abril de 1964, o cinema nacional entrou em uma das mais serias crises (a maior, mesmo, só a do governo Collor, quando a produção de filmes literalmente estagnou).

Sucessos comerciais como *Cilada.Com*, *De Pernas pro Ar*, *Qualquer Gato Vira Lata*, *A Casa da Mãe Joana* e outros alcançando a casa de 1 milhão de espectadores, traduzem uma preferência estimada e aproveitada pelos realizadores. Assim o gênero chega com roupa nova, sem se preocupar com os detalhes que a censura ditatorial percebia. Vê-se e fala-se de tudo. E a apresentação do ridículo de uma classe ou de uma categoria se transforma em matéria prima o riso. Não o sorriso cordato, mas a gargalhada que alguns emitem diante das “anedotas de quintal”.

Toda indústria vive de modismos. Este é o nosso novo. Que ajude o cinema brasileiro como indústria tudo bem. Os norte-americanos fazem o mesmo. O mundo

inteiro copia. Resta aos cinéfilos escolherem o que vão ver. E para isso não é preciso exemplificar por gênero. O bom filme pode ser de qualquer espécie, desde que se faça com sinceridade e respeito intelectual.

118. COWBOYS E ALIENS

Quem é “vidrado” em cinema (notem bem: não é cinéfilo, é simplesmente fã, habituê de sessões vesperais) vai encontrar muitos títulos incrustados no roteiro deste *Cowboys & Aliens* (EUA, 2011) ora em cartaz. Na ordem de chegada há um mocinho desmemoriado que se vê ameaçado por 3 vilões (*High Plains Drifter*/Estranho sem Nome); depois ele sabe que habitantes de uma aldeia estão desaparecendo, na verdade, sequestrados por seres de outro planeta X (*The Man from Planet X*/O Homem do Planeta X e *I Married a Monster from Outer Space*/Casei-me com um Monstro); em seguida, ele, que na verdade tem um passado de marginal, une-se a um xerife na luta contra o inimigo comum, (muito banguê-banguê B, até mesmo como o clássico *Stagecoach*/No Tempo das Diligencias); finalmente, o mais espantoso: os índios ficam ao lado dos brancos contra os aliens. Esta última sentença é rara, mesmo porque nunca na história do cinema os dois gêneros tão populares (*western* e ficção-científica) se uniram em m espetáculo tipo blockbuster. E é difícil ver um filme com índio atirando ao lado de “cara pálida”.

O filme produzido entre outros por Steven Spielberg e Ron Howard, com direção de Jon Favreau, poderia ser curioso, uma espécie de salada agradável para nostálgicos de fantasias divulgadas no passado, por Hollywood. Mas não é. E não é porque a ingenuidade da história ganha ares de dramaticidade *dark* como se tudo fosse verdade ou se quisesse colocar em pauta a metáfora da fobia atual dos norte-americanos com relação ao terrorismo. No caso, os aliens poderiam ser assecas da Al Qaeda e os alvos ganham a identidade dos mitos da colonização do oeste, usando a valentia do cowboy como estandarte da sua luta pelos seus ideais.

Mas ainda assim, mesmo que o filme fosse analisado como um drama político com raízes históricas, haveria o que criticar. A começar pelo ritmo. Está longe de agilidade do *western* como está longe do mistério embutido nas sci-fi onde, como no caso de *The Man from Planet X*, o aprisionamento de terrestres é um dado a ser desvendado pelo espectador na primeira hora de projeção. Além disso, a fotografia procura uma densidade dramática que não me parece irônica como o que se viu na

animação *Rango* (ali com grande propriedade a inclusão de cores densas em determinados planos para realçar o horror da cena). Os recursos modernos não ajudam um enredo que só tem afinidade com o que as crianças de 50 anos atrás encontravam nas telas e exultavam como se estivessem festejando em um campo de futebol.

Também há uma cena de sacrifício da “mocinha” inexistente nos velhos faroestes. Ela procurava uma parente entre os presos dos ETs e acaba se fazendo de “mulher bomba” acompanhando a nave que decola por força de estratégias humanas (e é o meio de explodir os inimigos, anulando um possível retorno – desde, é claro, que o faturamento do filme não estimule uma sequência).

Daniel Craig marcou como um 007 agressivo, mais brigão que os antecessores. Ele protagoniza o cowboy amnésico. Harrison Ford deixa o cetro de Indiana Jones para um papel ingrato (posto que de coadjuvante). Olivia Wilde, a “13” da série *House*, pouco fala e imprime um ar de mistério que se dilui. Os demais atores comportam-se como o que Joseph Losey chamava de “silhuetas na paisagem”. Nada a promover a direção de quem tem em seu currículo espetáculos mais divertidos como os dois *Iron Man* (Homem de Ferro) e os infantis *Zathura: A Space Adventure* (*Zathura: Uma Aventura Espacial*) e *Elf* (Um Duende em Nova Iorque).

Na minha infância eu não perdia os filmes de *western* no cinema da minha cidade (Abaetetuba). E já em Belém com o PV, assistia aos *science-fiction* que ele adorava. Não sou nostálgica desses gêneros, mas como a geração de Spielberg e Howard eu esperava mais de uma lembrança em conjunto do que me divertia.

119. MINHA VIDA SEM MINHAS MÃES

Apenas em cópia DVD chegou aqui o filme finlandês *Äideistä parhain* (Minha Vida sem Minhas Mães/Finlândia, Suécia, 2005). Trata-se de uma produção vencedora de 11 prêmios internacionais de 5 candidaturas. O drama de um menino, Eero Lahti (Topi Majaniemi) que é separado da mãe durante a 2ª Guerra Mundial quando as crianças foram obrigadas, pelo pelas forças em conflito, a serem enviadas para Suécia, por conta de uma possível invasão russa.

Nesse país, o garoto luta, a princípio, com a animosidade da mulher que o acolhe, Signe Jönson (Maria Lundqvist), Mãe de uma menina que morreu afogada aos 8 anos. Mas as coisas se invertem especialmente quando a mãe biológica de Eero manda uma carta para Signe pedindo que fique com o menino, pois, ela, casada com um alemão,

se sente insegura. Nasce uma grande afeição entre a mãe adotiva e o garoto que para ela seria um substituto da filha falecida. As coisas correm muito bem, a família se aproxima ainda mais até que o tempo de guerra se transforme na paz e a mãe biológica avisa por carta que vai buscar o filho. O relato é visto com a intercessão em *flashback* e em preto e branco dos tempos atuais onde se vê o sexagenário Eero (Esko Salminen) indo ao funeral de Signe, no interior sueco, e depois conversando com a velha mãe (Aino-Maija Tikkanen) sobre como ele sentiu a vida entre duas mulheres, ou duas mães. E conta-lhe de seu afastamento dela devido considerar-se excluído do seu afeto, somente sabendo a verdade dos fatos quando abre as cartas que esta enviara a Signe.

O roteiro de Jimmy Karlsson e Kirsi Vikman baseia-se num romance de Heikki Hietamis e a direção de Dennis Schwartz conta com desempenhos excelentes de todos os atores. É um drama sentimental e familiar forte, contando de forma a afastar pieguice, sensibilizando pelo enfoque objetivo com muitos closes traduzindo as expressões de sentimentos dos intérpretes. Há economia de palavras e o enfoque é mais nos closes dos protagonistas. Essa maneira narrativa é a responsável por eliminar o melodrama que poderia advir com outra maneira de tratar o tema. Um dos filmes mais bonitos que vi ultimamente. Ele foi premiado na mostra de São Paulo há cerca de seis anos, mas nunca foi anunciado pela exibição pelos cinemas locais.

Muito bom, também, *The Tree* (A Árvore/Austrália, 2010) de Julie Bertuccelli com roteiro desta e de Elizabeth Mars, baseado no romance de Judy Pascoe, *Our Father Who Art in the Tree*. A história especifica o comportamento da garota Simone (Morgana Davies), muito apegada ao pai Peter (Aden Young) que morre em consequência de enfarte na hora em que viaja de caminhonete com ela.

120. DA CAIXA À POSSESSÃO

No filme *The Box* (A Caixa/EUA, 2009), com roteiro do diretor Richard Kelly, tendo por base uma história do prídigo Richard Matheson, uma caixa chega pelo correio e quem a abrir recebe um inusitado convite: um milhão de dólares para matar quem desconhece. Recusar o convite e se tornar vulnerável a um mal espírito matador. Pois bem, este *The Possession* (Possessão/EUA, 2012) baseado no artigo *Jinx in a box* de Leslie Gornstein (escritora *freelancer* de Los Angeles), em exibição há três semanas em salas da periferia da cidade, tem pontos semelhantes. No enredo, uma caixa chega

às mãos de uma menina com um tipo de “assistência” solta um fantasma maligno. A diferença começa com “pró dromos” da possessão.

A garota ao tocar a caixa fica com o dedo escuro como se tivesse apertado em algum lugar. A espécie de gangrena vai ganhando o corpo dela. A garota mora com o pai e a irmã, ele um treinador de basquete que está em vias de se separar da mãe e sempre se mostra preocupado com as filhas, embora não pareça da importância ao que acontece com o dedo da mais nova. A trama só ganha terreno médico quando a menina vai a um exame de cintilografia e aparece um espírito “parasitando” seu corpo.

A sequência inicial mostra uma anciã aproximando-se da tal caixa, sendo jogada para trás como se estivesse fazendo ginástica circense, coreografia díspar de pessoas de sua idade. Não interessa quem é. Logo as imagens apresentam o Sr. Clyde (Jeffrey Morgan) treinando um time de basquete. Dali a sequência as cenas da casa da família, apresentação das personagens, destaque para menina Emmy (Natasha Calis) e, naturalmente, a tal caixa (sempre focalizando no escuro).

Os/as espectadores/as acostumados a assistir aos filmes de terror reconhecem de imediato o final da história supondo uma cena de exorcismo. Entretanto, isso não ocorre. Por mais que o exorcista consiga arrancar o fantasma do corpo de Emmy e leve a caixa com ele, em seu carro, um acidente deixa em aberto uma sequência para o próximo ano (dependendo, é claro, da bilheteria que este *The Possession* vai garantir).

Produzido por Sam Raimi, que têm experiência no gênero e fez uma excelente paródia dele em *Evil Dead* (Uma Noite Alucinante), com direção do dinamarquês Ole Bornedal, o que parece cuidado narrativo são alguns enquadramentos. Um rosto no canto do quadro em primeiríssimo plano com ação no fundo não é rotina. Mas esse capricho formal, ajudado por uma iluminação econômica, não salva um roteiro bobo, um *déjà vu*, além de *The Box* apresentar lembranças de diversos outros filmes inclusive de *The Exorcist* (O Exorcista), e a personagem tende a associar certa máscara da atriz adolescente Linda Blair.

Infelizmente há público para esse tipo de programa. Quem assiste reconhece outros filmes bastantes parecidos já vistos. E até por isso, diluindo os possíveis sustos, diverte-se com a trama. E o mais sério é conhecer opiniões críticas que veem além das aparências. É aquela sentença de que achar qualidades em uma obra depende muitas vezes da boa vontade de quem procura. *The Possession* é um filme bastante ruim, contudo, é possível que suas qualidades estejam em maior vantagem do que o novo *blockbuster The Twilight Saga: Breaking Dawn - Part 2* (A Saga Crepúsculo:

Amanhecer – Parte 2). O que impulsiona neste que deve ser o último capítulo de uma série sobre vampiros românticos a provocar a memória de Bram Stoker (autor de *Drácula*) é o que o público pode esperar do casal vampiro que vê seu rebento perseguido pelos rivais devoradores de sangue.

Os tipos imaginados pela escritora Stephanie Meyer também dão licença ao lobisomem, lançado ao cinema em 1941, pelo novelista e roteirista Curt Siodmack (1902-2000), irmão do diretor de filmes *noir*, Robert Siodmack. É uma salada cultural com tempero sensacionalista. Os curiosos que se habilitem.

121. MUSICAIS DE ONTEM

Certa ala da crítica criada a partir dos *Cahiers du Cinéma*, revista francesa que mantinha o fervor da ideologia marxista nos anos sessenta, se indispunha contra os filmes norte-americanos e em especial, aos filmes de gêneros. Na verdade, o que propunham esses intelectuais do cinema francês era a desmontagem do que estava por trás dos filmes confrontando o que era visto e o que deveria ser olhado com a perspectiva da ideologia do ambiente onde se compunham as imagens. Um livro muito instigante que me levou a conhecer esse potencial crítico (e graças a Deus consegui um exemplar) foi *Cinema, Arte e Ideologia* (Editora Afrontamento, Lisboa, 1975) com textos de vários autores dissecando os filmes e analisando as simbologias e as metáforas que deveriam ser buscadas.

Outro livro, de Eduardo Geadá, *Cinema e Transfiguração* (Livros Horizonte, Lisboa, 1978) também me deu subsídios para entender a complexidade da linguagem do que havia “por trás das câmeras” e como deveria ser visto este ou aquele filme com a perspectiva de “uma crítica materialista”. Primeiro, radical, depois menos, fui aproveitando essas incursões para aprender e apreender a linguagem cinematográfica e os gêneros. Hoje, não creio que esse tipo de filmes “faça mal” a ninguém se avaliados com a desmontagem do que representa o a cultura norte-americana. Assim, creio que essas mostras de gêneros no cinema realizadas no Olympia em seu “ano centenário” devem ser aproveitadas despojadas da visão simplista que pode perder a perspectiva do que representaram ontem e hoje.

No caso da Mostra de Filmes Musicais exibida na semana passada leva-me a lembrar outra situação: esse gênero não era tão preferido dos paraenses como era no Sudeste, especialmente no Rio de Janeiro. Lá havia 3 salas da MGM, a maior produtora

desse tipo de filme e as estréias dos filmúsciais com a marca do leão eram disputadas e comentadas. Aliás, quem não entrasse nesse gênero nessa empresa poderia perder o pódio da corrida aos cinemas ocidentais (talvez até orientais). Exploro abaixo alguns dos filmes que foram exibidos nesta semana. *Seven Brides for Seven Brothers* (Sete Noivas Para Sete Irmãos 1954) vem da lenda *O Rapto das Sabinas* como foi escrita por Stephen Vincent Benet com roteiro de Frances Goodrich e Albert Hackett. A direção coube a Stanley Donen, de *Singin' in the Rain* (Cantando na Chuva) com Gene Kelly, e o elenco é encabeçado por dois cantores: Howard Keel e Jane Powell. Ela também dançava, mas neste filme se limitou a cantar, fazendo dueto com Howard Keel.

Na dança esteve Russ Tamblyn e entre outros Jacques d'Amboise, o dançarino principal do Balé da Cidade de Nova Iorque. A coreografia de Michael Kidd atinge o ponto mais alto quando os irmãos sertanejos destroem uma casa que está sendo construída. Também um número marcante e divertido é quando o grupo de irmãos planeja fazer a corte às moças sequestradas seguindo a história do rapto das jovens sabinas pelos romanos. O jogo de cadeiras nesse momento é muito criativo e além do brilho coreográfico há o tom de comédia.

Seven Brides foi um dos primeiros musicais a aproveitar o cinemascope, utilizando com propriedade a largura do quadro (tela). Depois dele lembro *Silk Stockings* (Meias de Seda), nesse tom.

Outro musical da mostra foi *Daddy Long Legs* (Papai Pernilongo/1955) de Jean Negulesco, segundo um roteiro de Henry e Phoebe Ephron, de uma história de Jean Webster. O diretor não era especialista em musicais, mas o filme apresentava Fred Astaire e Leslie Caron e a coreografia de Roland Petit. A história havia sido filmada como simples comédia em 1919, por Alfred Stern, com Mary Pickford, em 1931 por Marshall Neil com Janet Gaynor e Warner Baxter e, em 1938, por Frederic Zelnick (na Noruega). Sempre a trama de um mecenas que paga o internato de uma garota e ela só vê suas pernas na hora em que visita o estabelecimento daí chamá-lo de “papai pernilongo”. No musical de Negulesco salta o número *Something's Got to Give*. Produção da 20th Century Fox.

Outro título, *Bathing Beauty* (Escola de Sereias/1944) é interessante por dois motivos: lançou o comediante Red Skelton e a bailarina “aquática” Esther Williams. Foi o começo dos “filmes de piscinas”, este com direção do hábil George Sidney, que chegou a realizar até *Viva Las Vegas* (Amor à Toda Velocidade), com Elvis Presley e

Ann Margret, além da melhor versão de *The Three Musketeers* (Os 3 Mosqueteiros), com Gene Kelly, em 1948.

E em se tratando de importância histórica, *Rock Around the Clock* (Ao Balanço das Horas/1956) marcou época por lançar o *rock'roll* com Bill Halley e seus Cometas provocando filas imensas e danças dentro dos cinemas.

122. REVENDO WESTERN

Um das formas mais influentes da cultura norte-americana na juventude brasileira (e pode-se dizer internacional, a julgar por imitações vindas de diversas partes do mundo) foi *western*.

Lembro que lia e assistia dos pequenos filmes com Tim Holt aos quadrinhos de *Super X* e *Aí Mocinho*. O cowboy era um herói íntegro, no caso do interpretado por Tim Holt, um homem valente que não fumava, não bebia, andava sempre limpo (mesmo nas brigas quando caía no chão poeirento) e não namorava (guardava-se para um possível casamento em filme ou futuro próximo?). Lendo sobre a história do cinema sabe-se que *western* é muito antigo, datando do início do século XX, com o título pioneiro conhecido por *The Great Train Robbery* (O Grande Roubo do Trem), de 1903. Criado por um antigo operador de câmera de Thomas Edison, foi realizado em novembro de 1903 em diversos locais. Os atores não eram profissionais (alguns interpretaram diferentes personagens) e o argumento baseou-se em um fato real ocorrido em 1886.

Embora os *westerns* tenham sido um dos gêneros cinematográfico mais populares da história do cinema e tenham agregado muitos admiradores, a produção desses filmes tende a ser, hoje, quase residual. Mas o cinéfilo e/ou estudioso do cinema não deve deixar de reconhecer a importância desse gênero na formação de plateias, na estruturação do cinema de uma época, assim como hoje é possível ver as novas tecnologias da mídia renovando as ideias para o gênero da *science fiction* e/ou outro desse porte, com evidência para a mítica moderna dos vampiros e mágicos na contaminação do pensamento contemporâneo, com predomínio dos telefones celulares, computadores, *iPod*, televisão etc. e também o 3D.

Os grandes sucessos de público em Belém, na fase muda de cinematografia, se constituíam entre os melodramas, as comédias visuais e os *westerns*. Deste último

grupo, o público dava maior atenção e gostava de ver Tom Mix e Buck Jones, intérpretes de aventuras captadas da época da colonização de uma parte dos EUA.

Contribuindo para uma avaliação dos estudos sobre o gênero *western* e aproveitando as comemorações do centenário do Olympia, inicia-se hoje um programa dedicado aos grandes westerns. O primeiro filme a ser exibido é *Red River* (Rio Vermelho/1948) de Howard Hawks, com Jom Wayne e Montgomery Clift. Não se trata de um modelo do gênero. Clift, avesso a filmes de “mocinhos”, protagoniza um tipo de rebelde, criador de gado, que segue em caravana com o pai (os dois não se entendiam bem).

O segundo filme (quarta-feira) é um verdadeiro clássico: *High Noon* (Matar ou Morrer/1952) de Fred Zinnemann. Gary Cooper interpreta um xerife ameaçado por marginais que ele prendeu e que agora estão em liberdade e prontos para uma vingança. A base do argumento é a questão da coragem no seio da amizade. Na hora de proteger o xerife, não aparece nenhum dos seus muitos amigos. Ele enfrenta sozinho o trio de vilões. Muito bem realizado (Gary Cooper ganhou o Oscar na categoria de melhor ator), apresenta a curiosidade de ombrear o tempo de ação com o da projeção. São raros os filmes desse tipo. *The Professionals* (Os Profissionais/1966) dirigido por Richard Brooks focaliza a ação de quatro pistoleiros contratados por um magnata para resgatar a mulher dele que fora sequestrada. No elenco, Burt Lancaster, Lee Marvin e Robert Ryan. Todos com passagens pelas pradarias, invariavelmente cenário desse tipo de cinema.

Outros filmes do programa incluem: *C'era una volta il West* (Era Uma Vez no Oeste, 1968) de Sergio Leone, *The Man Who Shot Liberty Valance* (O Homem que Matou o Facínora, 1962), de John Ford (filme que está completando 50 anos esse ano) e *Shane* (Os Brutos Também Amam, 1953), de George Stevens. Todos clássicos indiscutíveis. Tratarei deles proximamente.

123. ANTOLOGIA DE PRECONCEITOS

Uma das sequências que mais instigaram os norte americanos em *Borat: Cultural Learning of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Borat, O Segundo Melhor Repórter do Glorioso País Cazaquistão Viaja à America/EUA, 2006) foi aquela em que o apresentador de TV do Cazaquistão, Borat (Sacha Baron Cohen), profere um discurso sobre os valores dos EUA, em uma festa de rodeio,

manifestando apoio a George Bush pela invasão ao Iraque e, no fim deste discurso, canta o hino local usando a letra do hino do país que está representando. Os espectadores que aplaudiam as suas exaltações aos valores tradicionais passam a vaiá-lo (ou a virar-lhe as costas).

A ideia de Cohen e do diretor Larry Charles foi inventariar os preconceitos circulantes na sociedade norte-americana. Através de um hipotético repórter cazaquistânês que vai a Nova Iorque fazer um documentário sobre o povo americano, eles exortam tudo que se viu e ouviu ao longo dos anos como forma de menosprezo sobre etnias ou costumes não escapando os ciganos, os judeus, os pentecostais, os fabricantes e comerciantes de armas, as ligas femininas, os professores de etiqueta, os negros, as reuniões sociais, os adolescentes, as gangues das periferias, os vendedores de carro, o trânsito de um modo geral, enfim, o que está presente na vida moderna de uma nação e o orgulho que muitos guardam disso.

A irreverência de Borat começa com a linha narrativa. Não há uma preocupação maior que a linearidade, logo se desprezando qualquer forma de acompanhar no tempo a viagem do pseudojornalista. A impressão é de uma desordem total, a começar pelo enfoque da cidade onde Borat mora, seus vizinhos, seus parentes, sua casa. O suposto é que o tipo saiu de uma daquelas histórias de quadrinhista Al Capp, ou seja, *Li'l Abner* (do brejo seco de Ferdinando), *Daisy Mae* (Violeta) e todos os excêntricos (propositadamente caricatos) de um quintal da América do Norte.

A postura do ator já é uma forma hilária. Cohen usa um espesso bigode, seu andar é de um boneco de corda e os desastres que provoca criam o *nonsense*. A sequência em que vai usar o sanitário de uma casa de luxo durante uma reunião de classe alta e sai de lá com as fezes em um saquinho perguntando “onde se coloca isto” é chocante para uma das damas presentes, sendo o equivalente daquele momento de um filme de Luís Buñuel onde trocam-se os meios de se comportar para fazer necessidades básicas: as pessoas comem usando os sanitários como cadeiras ao redor de uma mesa e defecam em reservados.

Em alguns momentos a crítica aos valores é simplesmente invertida: os adolescentes “doidões” mostram-se mais atenciosos para com o estrangeiro que tem uma linguagem ingênua do que alguns especialistas em funções como o “contador de piada”. Mas não há meio termo quando se trata de levar uma prostituta negra para um jantar de gala (só de brancos) e/ou pedir numa loja de armeiros “qual revólver é bom para matar judeu”.

A opção pela expressão mais simples ou de um gestual não habitual (o beijo de boas-vindas entre as pessoas, com os homens resistindo a esse tipo de toque) é uma forma de virulência crítica. Mais do que Michael Moore, que se limita ao aspecto político, condenando sistematicamente o governo republicano, Cohen e Charles são abrangentes, testam o povo, seja de que classe for, e ainda de que região eles focalizarem. Na busca de uma vedete que impressionou o repórter na televisão do hotel, ele corre de Nova Iorque à Califórnia, adentrando por aspectos regionais da cultura norte-americana, derrubando tudo o que possa ser visto como tradicional motivo de orgulho.

A irreverência construída pela narrativa (perguntas impertinentes, gestual desastrado) evidenciam a arrogância com que é tratado o “jornalista” numa sociedade que se vê superior em todos os aspectos às demais. Como exemplo o recorte de um interlocutor quando manda Borat raspar o bigode para deixar a aparência de mulçumano transformando-se em um “verdadeiro americano”.

Essa insolência de Borat (o tipo e a realização) teve sucesso no mercado norte-americano. Interessante é ver filmes que satirizam a vida no país arrastarem multidões aos cinemas. Há críticas que só são percebidas pelos seus alvos. Especialmente nos diálogos, onde as expressões idiomáticas se encontram aos sotaques regionais.

Michael Moore, ao entrevistar Charlton Heston para avaliar a baixa burocracia na compra de armas, era objetivo. Em *Bowling for Columbine* (Tiros em Columbine) ele visava denunciar a facilidade de aquisição dos objetos que levam às tragédias em escolas. O tom de comédia em Borat tem compromisso mais abrangente. A suposta “bagunça” é orgânica (a entrevista à TV). Os irmãos Marx usavam o artifício, construindo daí uma língua cômica. Não há nada disso em “Borat”. A comédia anárquica que ele realiza simboliza uma avaliação crítica observadora dos costumes de um *american way of life*, que já extrapolou o plano doméstico e há muito se globaliza.

O “fazer rir” se mantém na antevisão de uma sociedade que tende a ditar normas, mas que está marcada pelo preconceito, pelo chauvinismo e pela exarcebação do terror de que “o outro” possa ser mais um agente mascarado do 11 de setembro. O filme finaliza exemplarmente: a prostituta negra e obesa substitui o objeto de prazer do herói, ou seja, a loura vedete. E vai morar no Cazaquistão alegórico.

124. COSMÓPOLIS

O diretor canadense David Cronenberg escreveu o roteiro de *Cosmopolis* (Cosmópolis/Canadá, 2012) com base em uma novela escrita em 2003 pelo nova-iorquino Don DeLillo, de 76 anos. O filme trata de Eric Parker (Robert Pattinson), bilionário nova-iorquino, que passa a maior parte do dia em sua limusine. Do interior do carro ele decide seus negócios e atende até mesmo aos seus atos mais íntimos, como o sexo. No dia focalizado pelo filme, ele que ir ao barbeiro. Mas o tráfego da cidade está engarrafado devido à visita do presidente dos EUA e devido também a um funeral “de luxo” e principalmente a protextos contra a globalização. Mesmo assim, Eric insiste.

E nessa viagem deixa que se conheça parte de seus problemas, culminando com o encontro com um de seus opositores (ou algozes). Se o texto do livro pode ser linear, o filme é um exercício de linguagem sem concessões ao processo industrial padrão. A exiguidade de espaço com que se limita a ação é um modelo de metáfora que engloba uma classe social e uma arquitetura psicológica típica. Basicamente está focalizado as dimensões do sistema capitalista na mais forte afirmação. O personagem só se preocupa, no interior de seu microcosmo, quando sabe que a moeda chinesa está ganhando o espaço do dólar no mercado internacional. Ele reluta em aceitar isso, ou o perigo que possa ocorrer com os seus negócios, mas o dono do capital sempre se rebela quando há um perigo de base. E o tipo focalizado por Cronenberg vai gradativamente adquirindo uma postura patológica, chegando a matar sem hesitação quem o ajuda.

Não se vê as ruas engarrafadas de Manhattan. Aliás, pouco se vê além do interior do luxuoso automóvel. Há uma preocupação de restringir o espaço de forma a ser melhor dimensionado o aspecto do homem rico, egoísta e insensível. Este quadro ganha até uma postura física quando, sem sair do carro, Eric se submete a um exame de próstata (um toque retal) e o médico afirma que ele tem a glândula assimétrica. Esta assimetria ganha a feição do caráter do examinado. Ele é assimétrico no seu modo de pensar e agir. E na sua concepção o mundo, naturalmente na sua visão de bem aquinhoado financeiramente, é assim.

Cronenberg já tratou de temas densos e muitas vezes de forma experimental. Lembro-me de *Scanners* (Scanners: Sua Mente Pode Destruir), de 1981, de *Videodrome* (Videodrome: A Síndrome do Vídeo), de 1983, e de *eXistenZ*, de 1999. Mesmo quando não sai da narrativa tradicional trata de personagens doentes como em

Dead Ringers (Gêmeos - Morbida Semelhança), de 1988, e *The Dead Zone* (Na Hora da Zona Morta), de 1983, sem falar no recente *A Dangerous Method* (Um Método Perigoso), de 2011, onde tratou do relacionamento de dois mestres da psiquiatria: Freud e Jung. Aqui em *Cosmopolis*, a começar pelo título, ele amplia a base teórica dos famosos psiquiatras. Quer dizer cidade universal (cosmo/universo, polis/cidade). Nova Iorque é isso, mas o título da obra cai mais sobre a limusine do bilionário. Ela seria, pode-se dizer, a “polis” do termo na sua feição geográfica e o “cosmo” na maneira como em um universo se acomoda no pequeno espaço dentro dos limites de uma inteligência perturbada.

O mundo de *Cosmopolis* é uma aberração se colocado dentro das definições sectárias de uma dicotomia ideológica. Eric/Pattinson pode ser visto como um membro da extrema direita, contabilizando a sua fortuna. E como trata o semelhante expande a caricatura do poderoso. Não sei se o ator da série *Twilight* (Crepúsculo) foi a máscara ideal para compor o tipo, mas até por suas limitações está interessante nessa representação. Mesmo por causa dele, ou de sua popularidade, a carreira comercial do filme foi restrita às salas especiais. Felizmente chegou a Belém. Não é um filme fácil de absorver em todas as nuances que explora porque exige certo conhecimento de como um sistema social e político promove restrições e exclusões além da expansão de entrada para qualquer um, deixando o que pensar, o que refletir da explosão de um sistema limitador que não se evidencia com facilidade porque supostamente liberal, mas que deixa suas marcas de insalubridade.

125. SEMPRE EM TRANSE

O cinema persegue há muito o que se passa na mente humana. Sabe-se que na literatura o/a leitor/a cria o cenário íntimo do que lê, e, ouvindo música, memoriza o que sente. Mas na arte do cinema, que trabalha com a imagem revelada, é sempre um desafio quando a proposta é introspectiva. E há dois tipos de tentativa no tema: uma abordagem que traduz o que sente o autor (e, no caso, exige cinema de autor, ou seja, direção de quem escreve o roteiro) e uma exploração “física” algumas vezes empregando o surrealismo, como em *Spellbound* (Quando Fala o Coração, 1945), de Alfred Hitchcock, onde Salvador Dali criou as imagens do que se passava na mente do personagem focalizado. *Trance* (Em Transe/UK, EUA, 2013) segue esta última

categoria. E o cineasta Danny Boyle como que volta ao assunto que abordou curiosamente em *Trainspotting* (*Trainspotting: Sem Limites*, 1996).

O roteiro escrito por Joe Ahearne de John Hodge (o último responsável, também, pelo roteiro de *Trainspotting*) aborda a situação do leiloeiro de arte Simon (James McAvoy) que seria conivente no roubo de um valioso quadro de Goya, da casa de leilão onde trabalha, cujo plano é arquitetado pelo ladrão Franck (Vincente Cassel). Mas na hora do roubo os dois brigam e Simon bate a cabeça. Fica amnésico e por isso não pode entregar o quadro, pois o havia escondido e esquecera o esconderijo. A solução para Franck é levar o rapaz a uma terapeuta em hipnose, que o próprio amnésico escolhe, a dra. Elizabeth (Rosario Dawson). Inicia-se, então, uma série de sessões para que Simon lembre de seu passado recente. Mas outros acontecimentos surgem. E da segunda parte em diante, o filme se divide entre realidade e a imaginação do personagem, saindo de uma pontuação de tempo e espaço para um tipo de devaneio fílmico onde não há explicações (ao contrário da rotina do gênero que empregava cortinas escuras ou desfocadas para pontuar início e fim de sonhos).

O espectador não é contemplado com a explicitude de enredo. Na sequência final, as situações tornam-se ainda mais complexas. Acompanha-se, por exemplo, a morte de uma jovem por culpa de Simon e o esconderijo do corpo na mala de um carro. E vê-se uma verdadeira batalha final numa garagem onde o tipo incendeia o mesmo carro com Franck preso em seu interior e a terapeuta testemunhando a cena. Seria um acontecimento real?

Por suposto, produto da hipnose por que passa o amnésico, explica-se que é possível avaliar como um “furo” no filme: o jovem que escondeu o quadro, depois de afirmar que nunca atirou com um revólver coloca 3 balas na arma que encontra e sai atirando por mais de oito vezes.

O filme sugere um convite analítico por parte do espectador como um aspecto de criatividade narrativa. Boyle e seus roteiristas embaralham a trama certamente pensando na participação do público em uma espécie de “quebra cabeça”, embora haja certo desnível.

Se a proposta é surreal, o tom ganha foros alegórico e as imagens desconectadas da realidade saltam sem compromisso com uma lógica. Não é o caso de pedir *flashbacks* ou *flashforwards* à antiga. Todos pedem uma necessária rima com a primeira parte da história, pelo menos delineando quem é quem no fecho, entretanto, não é essa a intenção de Boyle.

Trance é um desses filmes que deixam quem assiste em uma discussão íntima (ou com outros espectadores). Não é bem a dúvida hamletiana do ser ou não ser, mas a noção de que a criação teria se perdido na narrativa ao deixar de materializar sua (interessante) ideia. Mas não vejo assim. Por suposto é foro próprio de quem está nessa forma inventiva e não no tradicional contorno dos modelos clássicos que expunham tudo explicadinho. Gostei do filme e do embaralhamento entre o onírico e o real.

126. DEPOIS DE LÚCIA

O cinema mexicano assume um excelente posto na cinematografia mundial numa boa fase, bem longe dos tempos dos melodramas calcados em letras de boleros. Acompanhei este período na época em que o romantismo ainda era um gênero em evidência em todas as artes. Entretanto, atribuo uma diferença nesse momento em algumas obras da dupla Emilio Fernandez & Gabriel Figueroa. Destaco também o excelente filme *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón (creio que no Brasil intitulou-se *Entrevista com a Morte*), marcante no efeito onírico sobre a cultura da morte nesse país. Há outros, mas prefiro citar estes. No livro de Silvia Oróz, *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina* (FUNARTE, 1999) esta autora tece comentários sobre o gênero.

Presentemente está sendo exibido entre nós *Después de Lucía* (Depois de Lúcia/México, 2012) filme que ganhou prêmio especial em Cannes e recebeu críticas entusiásticas ao redor do mundo. É o segundo trabalho do diretor Michel Franco, e o seu impacto promoveu-o a um dos mais rigorosos do cinema ocidental. Quando assisti pela primeira vez senti a densidade do final e cheguei a me envolver no drama das duas personagens numa tensão que me levou a desejar mais do que estava sendo articulado para penalizar culpados pelas violências sofridas por uma jovem. É que o espectador ganha o desconforto do drama da jovem seduzida e aviltada.

O enredo do filme de Michel Franco trata de Alejandra (Tessa Ia) e seu pai Roberto (Hernán Mendoza) que se mudam da cidade de origem, Puerto Vallarta, para a Cidade do México, após a morte da mãe da garota (a Lúcia do título). Ambos, ainda lidando com esta perda, tentam se adaptar à nova realidade. Roberto é chef de cozinha e Alejandra uma estudante que se matricula em uma nova escola secundária da localidade e supõe fazer novos amigos. Orquestrado por colegas desse grupo, a jovem que vai a uma festa da turma é vilipendiada e empurrada para uma situação de estupro.

Estes filmam a cena instigando pensar que a indefesa garota deixara-se seduzir. O vídeo é divulgado pela internet e todo o colégio passa a conhecer o fato, sendo repassado que a novata era uma garota “fácil”. Por isso ganha novos assédios chegando ao bullying de extrema crueldade.

Em *Después de Lucía* observa-se não só um tratamento frio de um fato mórbido. Também se vê, no aspecto formal, um apego a essa frieza. Deve-se observar desde a primeira sequência, quando Roberto recebe seu carro na oficina e depois de um percurso mais ou menos longo, abandona-o no meio da rua. A câmera que está todo tempo no banco traseiro do carro não se mexe. O mesmo ângulo explora a atitude do personagem saindo do carro e resolvendo o que tem para resolver. Essa imobilidade da câmera vai prosseguindo em muitas cenas como se a própria filmadora preferisse estar distante do drama, talvez uma alusão ao terror que ele aborda, parecendo sentir que é melhor ver de longe o que acontece ou como se pode delinear melhor tipos e situações.

Há muitos enquadramentos engenhosos durante a narrativa. E quando se vê apenas Alexandra não se tem uma menina alegre ou uma colegial ganhando novas amizades e confiando nessa vida que passa a assumir. É uma garota tímida e como não se detalha a sua reação diante do ataque dos colegas fica a surpresa do final quando ela desaparece e todos pensam que morreu afogada depois de um banho de mar com a mesma turma que a obriga a acompanhá-los e vara a madrugada na praia.

O diretor poderia terminar seu filme sem explicações sobre o destino da jovem. Mas deixa um momento em que ela aparece, em certa sequência, onde está e o que faz, embora a imagem considere a frieza de toda a narrativa. Contudo, esse não é o final. *Después de Lucía* encerra com uma sequência longa e aterradora. Um impacto que não deve ser revelado ao futuro espectador. E que desde já se insere entre os mais contundentes do cinema moderno.

127. LONGE DO PARAÍSO

Considerado um cineasta com carreira eclética no cinema atual, o norte-americano Todd Haynes, explora, em 2002, um tema e modo de ver a sociedade dos anos cinquenta de seu país, utilizando-se, em *Far from Heaven* (Longe do Paraíso/EUA, 2002) seu quarto longa metragem, a linha narrativa central tão cara na filmografia do veterano diretor alemão Douglas Sirk. Houve, inclusive, alguns críticos que descreveram a sensação de que este filme seria uma paráfrase inspirada em *All*

That Heaven Allows (Tudo que o Céu Permite/EUA, 1955) em que uma viúva, já madura, protagonizada por Jane Wyman, é quase expulsa da comunidade em que vive, por envolver-se com seu jardineiro (Rock Hudson). Posição social e geracional são os motes da discriminação contra ela.

Há, contudo, outras ingerências no filme de Todd Haynes tomando a situação das relações de gênero com ênfase na posição submissa de uma mulher de classe média na sociedade norte-americana nos anos cinquenta e pontuando dois eixos, um deles pouco usual no cinema de Sirk. Primeiramente, a homossexualidade de Frank Whitaker (Denis Quaid) casado com Cathy (Julianne Moore), pai de um casal de filhos e avesso a que a sua situação homoafetiva venha à tona, ao ser flagrado pela esposa e amedrontando-se com a condenação social e aos seus negócios. O segundo elemento, o preconceito racial, envolvendo a esposa de Frank, ao se aproximar de seu jardineiro negro, Raymond Deagan, (Dennis Haysbert) se torna suspeita de manter relações afetivas com ele. Mas não é só isso, pelos boatos sobre o envolvimento de Cathy com a associação de proteção aos negros e, ao dimensionar a discriminação racial na escola entre seus filhos, estes são penalizados. Neste caso, a similaridade recai no filme *Imitation of Life* (Imitação da Vida/EUA, 1959), de Sirk, dentro do tema preconceito racial.

Nas primeiras sequências, a formatação do eixo central – família norte-americana classe média, heterossexual – é explorada pelas mídias da época – revistas de leitura doméstica – evidenciando-se os padrões desse modelo, com referenciais de representação social em que todas as atividades comunitárias e privadas são de responsabilidade das mulheres, que demonstram a perfeição aspirada no relacionamento intrafamiliar. São as mulheres – apresentadas como figuras frívolas – que conduzem a organização da casa e das entidades sociais. O *aplomb* (como se dizia antes, para referir o autodomínio pessoal) deveria ser uma atitude feminina, enquanto a tomada de decisões racionais dependia do caráter masculino.

Dessa forma é conduzido o casal Whitaker visto no comando do símbolo da “família perfeita”. Mas à medida que os sinais dessa referência são postos a prova, alguns “remédios” são usados internamente. No caso do marido, a esposa leva-o a um psiquiatra que conduz a “cura gay” preocupada em manter o status quo daquele padrão que a faz “feliz”, como define sua vida para as amigas. O terapeuta informa ao seu “paciente” – inclinado a ser o exemplo do hetero – quais medidas a serem adotadas por sua ciência para o retorno ao controle da sexualidade. E as sessões são iniciadas. Quanto

à esposa, despojada há tempo de uma sintonia com a afetividade (cf. uma conversa em que suas amigas declaram quantas vezes/semana mantêm relações sexuais com seus maridos) e/ou um retorno ao seu modo de ser amável, sente-se atraída por quem lhe dedica algumas horas de seu tempo – o jardineiro Raymond. O envolvimento com a situação racial em sua pequena comunidade de Connecticut (EUA) não se refere apenas a esse episódio, mas sendo contrária à discriminação desencadeada entre as pessoas do lugar. Fofocas e a própria reação do marido contra ela poderiam ser meios de afastar-se da trama. Mas não é isso o que ocorre.

Não se pense que há um fecho comumente usado pelo cinema norte-americano. O público irá desenvolver suas próprias conclusões no final do filme.

Quanto à narrativa, há realmente uma grande afinidade entre *Far From Heaven* e o cinema de Sirk. Veja-se, por exemplo, a fotografia (de Edward Lachman), com reprodução exemplar do tom pastel tão presente em *All That Heaven Allows*. Aliás, a voz corrente da crítica mundial aos trabalhos desse diretor é de que esse recurso sintoniza com o que ele pretendia evidenciar da hipocrisia da sociedade norte-americana, numa metáfora que escamoteia as tensões internas intra-família e o que deve ser visto socialmente.

Um filme que deixa pensar em tantas questões debatidas inclusive na sociedade brasileira hoje.

128. FILMES DE SEMPRE

Cinema é a vida registrada que incita a memória. Dessa forma, o DVD está cumprindo a missão de trazer de volta filmes do passado, reativando lembranças e, com isso, abrindo espaço para novas considerações sobre temas & formas que em época remota receberam boas ou más referências. Este mês chegam às locadoras obras discutidas quando em suas estréias como: *The Bad Seed* (Tara Maldita), *Romance*, *A Woman's Face* (Um Rosto de Mulher), *Jour de fête* (Carrossel da Esperança), *I sequestrati di Altona* (O Condenado de Altona) – atenção Edson, UFPA -, *La donna del fiume* (A Mulher do Rio), *The Wreck of the Mary Deare* (O Navio Condenado), *Julia* (Júlia), *Saturday Night Fever* (Os Embalos de Sábado à Noite), *Grease* (Grease: Nos Tempos da Brilhantina), *Flashdance* (Flashdance: Em Ritmo de Embalo), *A Wedding* (Cerimônia de Casamento), *Hitler's Madman* (O Capanga de Hitler), *In Name Only* (Esposa Só no Nome), *Idiot's Delight* (Este Mundo Louco) e *For Me and*

My Gal (Idílio em Do-Re-Mi). O que ainda guardo na memória é, sobretudo, *Saturday Night Fever*, *A Wedding* e *Julia*.

O primeiro foi o grande sucesso de público dos cinemas 1 e 2 em seus primórdios. Há uma história por traz disso: Alexandrino Moreira, proprietário das salas, havia contratado o filme com a filial da Paramount Pictures em Recife. Quando a estréia já estava marcada soube que Severiano Ribeiro havia marcado o mesmo título para os seus cinemas de Belém. Como o circuito Ribeiro era nacional, a empresa norte-americana achou que devia atendê-lo. Contrariado, Alexandrino chegou a se comunicar com Nova Iorque, pedindo providencias da matriz da produtora. Ganhou a questão. Lançado nas duas casas, *Saturday Night Fever* ficou um mês em cartaz. E deixou moda, não só com o ritmo como nas calças boca de sino do galã John Travolta. E Travolta, um desconhecido até então, transformou-se em mito. Logo estaria filmando *Grease*, a evocação de um tempo anterior (os anos '50). Sempre com sucesso.

O filme dirigido por Robert Stigwood era apenas divertido. Mas refletia bem o comportamento de uma classe social. A música até hoje é ouvida em programas específicos.

A Wedding (Cerimônia de Casamento/EUA, 1978) marcou o estilo do diretor Robert Altman. Sua característica principal da narrativa era colocar muitas personagens e situações que se cruzavam depois de serem dimensionadas em separado. Isso se vê nas bodas em uma mansão onde a matriarca (Lillian Gish, a atriz dos filmes de Griffith nos anos '10 e '20) falecia em seu quarto longe do burburinho. Os convidados são heterogêneos, e alguns não escondem suas animosidades. É um painel dramático com um senso cômico a ressaltar melhor o ridículo de algumas personagens. Um filme excelente que possivelmente irei testar na revisão.

Jour de fête (Carrosel da Esperança, 1949) é a estréia de Jacques Tati como diretor. Ele protagoniza um carteiro de província. Depois desse filme criaria o tipo excêntrico *Monsieur Hulot* que marcou a sua carreira. Vestido com uma capa alongada até quase aos pés, chapéu de feltro e bengala andava de forma muito peculiar e se apresentava com uma só palavra: Hulot. Foi o responsável por obras primas como *Les vacances de Monsieur Hulot* (As Férias do Sr. Hulot), *Mon oncle* (Meu Tio) e *Playtime* (Playtime – Tempo de Diversão).

Não conheço *The Bad Seed* (Tara Maldita/EUA, 1956) que dizem ser o filme mais pessoal do diretor Mervyn Le Roy, o diretor de *Quo Vadis* (1951) e outros sucessos da MGM. Na época de lançamento, anos '50, foi alvo da censura em voga

(ainda o Código Hays) por mostrar uma garotinha diabólica. No Brasil foi proibido para menores e ganhou pouco tempo em cartaz nos cinemas.

Bem, há muito para assistir em casa. E é bom que esta variação satisfaça o desejo de ver cinema pois, afora os programas extras, muito pouco há nas salas comerciais capaz disso.

129. ELENA

Nós que fazemos filmes/vídeos em casa, com membros de nossa família, sentimos o carinho com que Petra Costa realizou o seu *Elena* (Brasil, 2012) filme-homenagem à sua irmã que desejava ser atriz, desejava dançar diante das câmeras e não se contentou brilhando no cenário nacional, onde ganhou páginas de jornais e revistas, preferindo tomar o rumo dos *States* onde achava que ali teria a chance de se tornar uma estrela (mas ela já era uma, diga-se).

Em um momento das lembranças de Petra há uma frase de Elena que nas imagens ganha uma singela animação e que refere uma dança com/ou na lua. Vai ter significado ao assistirmos o filme pelas evidências de que a jovem brasileira não resistiu a tanta ansiedade de frequentar aquele mundo tão competitivo para onde seguiu em busca de sucesso. E o céu que ganha não é o das estrelas de Hollywood. Na linguagem poética da irmã que era uma criancinha quando a mana já ensaiava seus passos de dança e seus pendores de atriz, as duas se confundem. No correr da narrativa, se é que se pode chamar de narrativa, pois o filme todo é poesia livre, elas se enleiam. Há cenas em que não se sabe se é Petra ou Elena que estão andando ou simplesmente olhando em frente. Compreende-se a ideia da irmã em não só seguir os passos da mais velha no país que esta escolheu para morar como transportar imagens de velhos filmes caseiros em elementos de versos, ou divagações amarradas a doces lembranças.

Também é focalizada a mãe de Elena e Petra. Dos vários closes, também tirados dos velhos filmes, o rosto reflete amargura. O destino da primogênita não seria o desejo materno. Isso não precisa ser dito em palavras. Aliás, o filme não usa muito falas. A cineasta prefere sempre o apoio da imagem. São recortes do passado, alguns enfoques do presente, tudo montado de uma forma aparentemente anárquica, como a dizer que os sentimentos fraternos não se prendem a convenções sejam literárias sejam cinematográficas no sentido tradicional.

Elena é um filme corajoso como foi montado para chegar ao grande público. Para absorvê-lo bem é preciso que o espectador saiba do valor que tem os registros de imagens familiares que já existiam no tempo das películas em 16mm ou Super 8mm e hoje são comuns no traquejo dos vídeos (antes do VHS hoje do DVD).

Um trabalho desse porte evoca o valor da câmera como o olho da vida, a testemunha de acontecimentos que não tem opinião própria como no cinema de ficção ou “pousado”, mas simplesmente registra detalhes que se apegam a emoções. É só pensar nos vídeos de festas íntimas como aniversários. Anos depois do fato acontecido, vê-se o que foi gravado como testemunha de momentos alegres, de união de pessoas queridas, o que não quer dizer que se registrem também fatos amargos, partidas de alguém seja para outro lugar, seja da própria vida. Esse modo de fazer cinema, aparentemente anárquico porque não segue um processo narrativo ligado a uma determinada história, é pura emoção. Claro que diz respeito, primeiramente, a quem o fez. Mas não se furta a oferecer um efeito mimético. Daí se dizer que *Elena* é um filme de amor entre irmãs que transborda para as plateias.

Na coluna de terça feira, neste espaço, mencionei filmes brasileiros bons em meio às pornochanchadas lucrativas. Coloquem o trabalho de Petra Costa, *Elena*, nesse rol.

130. SENHORITA JULIA

Quando August Strindberg escreveu *Senhorita Júlia*, em 1888, a sociedade ocidental obedecia a postulados datados de dois séculos anteriores onde/quando as mulheres seriam escravas de um comportamento que minimizava seus instintos. E esses instintos, antes de Freud, seguiam o que no século anterior à edição da obra de Strindberg seriam modulados por uma sociedade francamente machista. George Rosseau (históriador da cultura americana), por exemplo, propôs o que chamou de “retórica dos nervos”, alertando sobre esteriótipos dos gêneros acolhidos em uma literatura que se tornou admirada especialmente pela classe social mais abastada e que via nos atores uma sujeição da mulher a caprichos que no fundo inviabilizavam a sua autonomia e davam destaque à representação masculina.

O filme homônimo de Alf Sjöberg (1903-1980) que hoje será revisto em Belém (no Cine Olympia, às 18h30) baseia-se na obra de Strindberg, especialmente na versão para o teatro, mas tem o cuidado de aplicar-se à narrativa cinematográfica. Esse

cuidado leva a certo desprezo para com uma interpretação psicossocial do tema. A história da jovem de classe abastada que no baile da noite do solstício, se entrega ao empregado do pai sem medo de que esse relacionamento afete sua vida social (ou mesmo de forma particular, em família) é vista em uma linguagem especialmente cinematográfica, com enquadramentos que evidenciam expressões e uma edição que dinamiza a narrativa como se o filme fosse primeiramente uma parte da dança.

Sjöberg era, em 1951, quando o filme foi realizado, um ícone do cinema de sua terra (a Suécia). O espectador de hoje deve lembrar-se dele como o personagem do velho médico de *Smultronstället* (Morangos Silvestres) de 1957, do Ingmar Bergman, que no caminho da universidade onde receberá um troféu evoca a memória de quadros de sua vida quando jovem e chega a se defrontar com a morte (a instigante sequência em que se vê num funeral ou quando examina um corpo que diz estar morto e isso é contestado por um examinador).

Como diretor, quando se decidiu a filmar *Fröken Julie* (Senhorita Júlia) sabia de capa preconceituosa que envolvia o original literário e procurou dar ao tipo interpretado por Anita Bkörk (já falecida), uma feição de jovem alegre, expandindo a euforia de viver, mas sofrida quando se deixa enredar por uma relação com outra classe. E desse processo se vê envolvida pelo desdém do próprio namorado e pela família.

O filme começa com um plano de uma gaiola com um passarinho de estimação de Julie. Depois, o rosto dela aparece no canto do quadro, próximo de uma janela. A sequência posterior de Jean, o criado, comandando a carruagem atravessa estátuas de deuses gregos. Quando chega a Julie, surgem estátuas de mulheres, mas sempre em segundo plano e sem a evidência das esculturas vistas anteriormente. Nada na construção das imagens é aleatório. Poucos filmes se dão ao trabalho de precisar os elementos de linguagem cinematográfica. Por exemplo: quando há uma pergunta seguida de uma resposta, o interesse repassa no campo-e-contracampo ao jogo de *closes*. E há delírios cênicos como a cena do incêndio na casa do conde seu pai ou de um vendaval visto de uma sala.

O filme é exemplo de cinema muito bem construído. Na ânsia de fugir do teatro, Sjöberg usou de todos os recursos para mostrar que o texto também poderia ser cinema. E acabou realizando um dos mais representativos exemplos dessa arte. Tanto que algum exemplo de criatividade, com a inclusão de cenas de um tempo em outro é aquilo que se vê em *Smultronstället* quando o velho médico, deitado na relva, vê-se no

passado quando jovem. Sem corte. E em *Fröken Julie*, as imagens do passado sendo parte da narrativa da jovem circulam num segundo plano marcando os tempos da vivência da personagem.

Fotografia magistral. Filme imperdível.

131. PARA UMA VIDEOTECA

A expressão “filme de cabeceira” há algum tempo poderia representar uma licença poética de cinéfilos da chamada Sétima Arte. Hoje é uma realidade. Pode-se não só ter uma filmoteca, ou videoteca, como colocar os filmes preferidos na mesinha de cabeceira ao lado da cama (de onde vem a expressão). E os títulos que se enquadram nesse qualificativo, levando-se em conta a história da cinematografia, são cada vez mais numerosos, ou seja, alcançam cada vez mais as distribuidoras brasileiras. E estas sabem que existe um valor comercial na opção. Quem tem o seu filme predileto geralmente não se limita a alugá-lo: compra-o.

Mas não só o cinéfilo está nessa intenção. Aqueles que se interessam no estudo do cinema não podem deixar de montar sua própria coleção de cópias de filmes para analisar em melhores condições os detalhes da linguagem e/ou outro elemento importante para a complementação de conhecimentos na área visual.

Recentemente alcançaram as lojas títulos indispensáveis a uma cultura cinematográfica. E chegaram em pacotes de títulos como por exemplo, os trabalhos do japonês Yasujirô Ozu (1902-1963), os clássicos nacionais baseados em livros de Graciliano Ramos, os filmes do polaco Kieslowski (1941-1996) e os do italiano Sergio Leone (1929-1989). São obras de Ozu: *Tokyo monogatari* (Era Uma Vez em Tóquio, 1953), *Bakushuu* (Também Fomos Felizes, 1951), *Chichi ariki* (Era uma Vez um Pai, 1942), *Tokyo boshoku* (Crepúsculo em Tóquio, 1957), *Hitori musuko* (Filho Único, 1936) e o documentário *Talking With Ozu* (Conversando com Ozu). Os filmes apresentados em inglês não chegaram a ser exibidos nos cinemas brasileiros.

Ozu criou um tipo de filme que retratava a família e chegou a ser considerado o cronista do após-guerra, focalizando o nativo japonês simples que se dedicava a reconstrução do país. Interessante que este cineasta vivia com sua mãe, nunca se casou e morreu pouco tempo depois dela. Algumas de suas obras chegaram à Belém em sessões de cineclubes.

Irrecusável para se ter em casa e manter as duas condições que tratei acima é a trilogia com base na obra de Graciliano Ramos: *Vidas Secas* (1963), *São Bernardo* (1971) e *Memórias do Cárcere* (1984). Bem remasterizados, levam especialmente ao jovem dois títulos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos e um por Leon Hirszman (1938-1987). Revi há pouco o filme de Leon, *S. Bernardo*, e o considero um marco do nosso cinema novo. Câmera estática e optando pelos grandes planos, usa preponderantemente a imagem para narrar o que o escritor alagoano escreveu. Obra-prima invulnerável ao tempo.

Também para uma “parada próxima” em casa é a Trilogia das Cores do polonês Krzysztof Kieslowski: *Trois couleurs: Bleu* (A Liberdade é Azul, 1993), *Trois couleurs: Blanc* (A Igualdade é Branca, 1994) e *Trois couleurs: Rouge* (A Fraternidade é Vermelha, 1994). Com este trabalho, o diretor encerrou sua carreira que deixou obras de vulto em cinemas de seu país e da França. Os 3 filmes foram inspirados nas cores da bandeira francesa e, a cópia em DVD de um deles trás no bônus entrevista com o diretor que afirma não sabia falar francês usando intérprete nas ordens dadas aos atores. Sendo histórias independentes mesmo assim o último filme mostra as principais personagens em uma sequência. Marco histórico.

E em termos de coleções que o cinéfilo aplaude está a trilogia do diretor italiano Sergio Leone (1929-1989), criador de um tipo peculiar de *western*, fato que alguns críticos chamaram pejorativamente de *spaghetti*, mas hoje compreende o seu valor estético. Os filmes desse pacote também são os que promoveram o ator norte-americano, depois cineasta talentoso, Clint Eastwood. São eles: *Per un pugno di dollari* (Por um Punhado de Dólares, 1964), *Per qualche dollaro in più* (Por uns Dólares a Mais, 1965) e *Il buono, il brutto, il cattivo* (Três Homens em Conflito, 1966). Quem não conhece os trabalhos e está interessado em assistí-los repare nos enquadramentos, aproveitando a dimensão do quadro (*scope*). Cada ângulo recebe um objeto que realça no contraste com o que está atrás em profundidade de campo. Prodigio do fotografo Tonino Delli Colli (que trabalhou com Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini), sem se esquecer de ouvir a música de Ennio Morricone.

As dicas sobre o que há de bom e novo em DVD estão aí. Quem se interessar é procurar as locadoras e/ou as lojas de venda.

132. MAHLER E FREUD

Gustav Mahler (1860-1911) compositor e maestro austríaco muito aplaudido no Século XIX teve sua vida abordada em muitos filmes como exemplo, o *Mahler* (Mahler, Uma Paixão Violenta, 1974) de Ken Russell). Em *Mahler auf der Couch* (Mahler no Divã/Alemanha, 2012) de Percy Adlon, ora em cartaz no Olympia, o enfoque é a consulta que ele fez em 1910 ao pai da psicanálise, Sigmund Freud. Na época ele soubera da infidelidade da esposa, Alma, com o arquiteto Walter Gropius (com quem, afinal, ela se casaria depois da morte de Mahler, em 1915). O drama do músico, naturalmente, chegaria à sua obra e, no filme, se diz que a sua Décima Sinfonia (inacabada) teria tido inspiração na esposa que chamou ao morrer de “minha Alminha”.

Percy Adlon, diretor dos excelentes *Out of Rosenheim* (Bagdad Café, 1987) e *Rosalie Goes Shopping* (Rosalie vai às Compras, 1989) - encontra-se para download na internet -, neste filme sobre Mahler, usa uma linguagem que procura acomodar o drama com o cinema intimista, a meu ver. Poderia caber no trecho de uma ópera. Mahler (Johannes Silberschneider) e Freud (Karl Markovich), por suposto estão encenando com seus encontros quase sempre interrompidos pelos impulsos do “paciente”, este inconformado com o caso de amor de sua esposa, vinte anos mais nova, com alguém de sua idade. Há até mesmo uma carta de amor que Mahler chega a ler (e a confrontar com a situação da esposa). Freud não pede medida drástica como o simples divórcio do casal. Na escuta, observa que o cliente está muito emocionado para tomar uma atitude radical. Mas é difícil contemporizar.

E o roteiro do próprio diretor (com o filho, Felix O. Adlon) não quer ver apenas um caso de infidelidade e a reação de um marido traído. Tampouco procura se firmar no tratamento de Freud. O que se vê é uma narrativa “musical”, bem colocada na concepção do artista biografado. E não necessariamente seguindo trechos de algumas composições de Mahler (lugar-comum em filmes sobre compositores). É como dizer que se trata de um músico criador, que a sua inspiração passa pelos seus sentimentos e que estes sentimentos ganham imagens agregadas e acordes.

133. GRAVIDADE

O espaço sideral já foi elemento objetivado no cinema além da máquina de Hollywood, em filmes como *Solaris* (1972) de Andrei Tarkoviski e *2001: A Space*

Odyssey (2001: Uma Odisséia no Espaço, 1968) de Stanley Kubrick. Presentemente, o diretor mexicano Alfonso Cuarón, 51, visita o cenário no seu especialmente audacioso *Gravity* (Gravidade/EUA, 2013) onde ele e o filho Jonás resolvem tratar de situações envolvendo dois astronautas virtualmente perdidos na imensidão sideral quando são arremessados para longe da estação espacial que consertam e ficam à deriva até que possam, com jatos de suas vestes, alcançar outra estação e, enfim, achar viável o retorno ao planeta-mãe.

Segundo uma entrevista, o diretor de *Y tu mamá también* (E sua Mãe Também, 2001) disse que desejou usar a ficção científica como metáfora de um drama que pensa o ser humano fora de seu “habitat” e, por isso, sentindo, de forma explícita, o deslocamento emocional causado por algum trauma de onde veio. No caso que ele e o filho focalizam, envolve uma jovem engenheira biomédica, Ryan Stone (Sandra Bullock) que perdera uma filha criança em um acidente escolar e tenta dissipar a dor no trabalho, estreando na qualidade de astronauta. Ela e o colega Matt Kowalski (George Clooney), este veterano e já em final de carreira, estão fora da nave, soldando uma antena, quando recebem mensagem para voltarem a seus postos, pois, fragmentos de um míssil russo podem atingi-los. Infelizmente o aviso não chega a tempo e eles são desgarrados da nave e ficam à deriva no espaço. Os 90 minutos de projeção cobrem, em sua maioria, a jornada de Ryan (principalmente ela) no meio do nada, rodopiando no espaço onde não existe ar, nem (obviamente) som, sem proteção de raios cósmicos além de seu traje, e com o oxigênio do capacete em rápida diminuição.

O filme não é uma proposta realista de uma aventura espacial. Há desníveis que os especialistas podem achar sem grande dificuldade. Mas a angústia pretendida passa ao público. E Cuarón ousa até a inserir momentos poéticos: quando Matt parece adentrar na estação onde já se encontra Ryan, o espectador, em princípio, se impressiona com a falha do roteiro em se ver o astronauta entrar no recinto sem prejudicar a colega que já está acomodada dentro dele. Mas a sequência é onírica e os dois conversam, falam de seus problemas, e o diálogo parece dar força à médica que fatalmente se encaminha para um estado depressivo. Também há um momento sensível em que ela pede, se morrer, que vá ao encontro de sua garotinha. Sandra Bullock convence no tipo que investe.

É lugar comum dizer que os efeitos especiais de filmes de Hollywood são esmerados. Mas *Gravity* não teve um orçamento de blockbuster e usou os efeitos como base de seu argumento. Interessa dimensionar o que se diz, no início, a guisa de

prólogo, que o ser humano não pode viver no espaço e, mais adiante, fazendo um contraste, como a Terra mostra-se belíssima vista de cima (os planos do planeta são reais, de fotos captadas do espaço). Este contraste entre o belo e o horror consegue ser transmitido e justifica o filme de um final que desloca a narrativa do rigor científico e prefere grifar a metáfora pretendida pelo diretor sem o apoteótico contumaz. Mesmo assim as imagens, a seguir uma realidade mostrada muito bem por Ron Howard em *Apollo 13* (Apollo 13: Do Desastre ao Triunfo 1995), podem ser defendidas.

O drama do terráqueo entre múltiplos conhecimentos aprendidos para realizar uma situação estável dentro ou fora de uma nave espacial é divisado na narrativa como algo novo para a biomédica e com mais proficiência para o veterano seu parceiro. Na tensão em escolher os meios de fugir às maquinações do destino ao seu redor com marcadores específicos para qualquer situação Stone se perde havendo o chamamento da experiência para o que poderá usar como estratégia de retorno à Terra. O momento da descoberta de seu empoderamento diante da máquina que tende a levá-la para o caos é decisivo para o enfrentamento de nova exposição aos destroços do míssil russo e aproximação entre a Soyuz com a estação espacial chinesa Tiangong que está próxima visando recuperar outro módulo que pode levá-los à Terra.

Gravity é recorde histórico de bilheteria nos EUA com lucro nas bilheterias, na primeira semana, em US\$ 50 milhões e US\$ 40 milhões na segunda. O custo não passou de US\$ 60 milhões. Isto prova que a inventividade, o talento e a capacidade técnica de uma equipe são permeáveis a todos. Parabéns aos Cuarón.

134. O NONO DIA

Em março de 1933 abriu-se o campo de Dachau – construído em uma antiga fábrica de pólvora próximo àquela cidade alemã - lugar da prisão de personalidades que foram julgadas perniciosas ao regime nazista imposto, nesse ano, com a chegada de Adolf Hitler ao poder. Os números registram cerca de duzentos mil prisioneiros que passaram por este campo entre franceses, polacos, soviéticos e italianos. E havia um pavilhão que os carcereiros apelidaram de “*bunker* de honra”, onde ficavam altas personagens da vida pública e, numa barraca, sacerdotes provenientes de zonas ocupadas e anexadas à Alemanha. É nesse espaço que viveu o sacerdote católico de Luxemburgo, Jean Bernard (1907-1994), um homem culto que, desde janeiro de 1941 se encontrava preso sendo selecionado pelos nazistas como um possível aliado. Certo

dia deram-lhe férias de 9 dias para que, de sua casa, passasse a influenciar o bispado a colaborar com o regime, fazendo com que o arcebispo da cidade acolhesse os nazistas como amigos dos cristãos, uma vez que o Papa Pio XII já havia declarado alguma ajuda nesse sentido.

O filme *Der neunte Tag* (O 9º Dia/Alemanha, 2004) de Volker Schlöndorff, trata de Bernad como Henri Kremer, com base no livro de memórias daquele, de título *Pfarrerblock 25487*, e o roteiro escrito pela dupla Eberhard Görner e Andreas Plüger.

O acerto começa na escolha do ator para viver o padre prisioneiro: Ulrich Matthes (na época do filme com 45 anos). Ele esteve em outro grande filme sobre o nazismo: *Der Untergang* (A Queda! As Últimas Horas de Hitler, 2004). Protagonizava Joseph Goebbels, o ministro da propaganda do regime. A máscara desse intérprete ajuda muito na composição do sacerdote desafiado em sua fé e seus bríos, enfrentando vários interrogatórios por parte de um militar, o ex-seminarista Gerhardt, brilhante trabalho do ator August Diehl. Nessas falas discute-se fé, política e capacidade de persuasão. As outras imagens ficam com o horror do campo de Dachau, especialmente quando um padre é explicitamente crucificado e a luta que se trava para obter água, com a disputa de gotas caindo de uma bica.

A narrativa segue em linearidade a odisséia do clérigo, tanto na prisão – obrigado a esconder a prática religiosa convivente ao lado dos colegas – onde assiste às atrocidades cometidas de forma brutal e sem lógica – como na interpelação a que se submete entre os seus irmãos, preocupados com a vida dele e de si próprios sabendo das “vendetas nazistas” quando a SS não se sentia satisfeita com a atitude que exigia. O cinema alemão estava numa maré de críticas à sua produção por “esquecer” os horrores nazistas. Certamente quem criticou não viu este filme que ora chega à Belém. Henri Kremer/Bernard tem 9 dias para cumprir a sua missão de acobertar o que acontece no regime instalado na Alemanha, e essa escolha por parte dos servidores de Hitler apoia-se, também, na morte da mãe dele, pessoa que Gerhardt diz ter sido “compreensiva” ou aliada da ideia de que a Igreja Católica devia se posicionar a favor do novo governo do país.

Schlöndorff surgiu no movimento de renovação da cinematografia germânica, época em que apareceram, entre outros, Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog, Margareth Von Trotta e Helmut Kutner. Lembro que nos anos ‘70/80 o Cine Clube APCC trouxe até Belém os primeiros filmes desses cineastas exibindo cópias em 16 mm nos aditórios da AABB (Gov. José Malcher) e Faculdade de Ondontologia (Pça.

Batista Campos). Os filmes eram veiculados pelo mesmo Instituto Goethe (hoje comemorando seu cinquentenário) e, para nós, no trânsito com a filial desse instituto em Salvador (BA). Foi a descoberta de um cinema novo tão importante como os que surgiam então a seguir a *nouvelle vague* de Paris. Hoje é possível que o público conheça mais Schlöndorff de *Die Blechtrommel* (O Tambor, 1979) filme vencedor do Oscar para a categoria de estrangeiro. É confortante saber que o codiretor (ao lado de Margareth Von Trotta) do também excelente *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (A Honra Perdida de Katharine Blum, 1975) continua ativo (há previsão de direção em filme para 2014). O nosso público não deve deixar de assistir a *Der neunte Tag*.

135. CLÁSSICOS EM DESFILE

Os colecionadores de filmes estão atentos. Surgem agora títulos que marcaram épocas e são reeditados, alguns do mesmo grupo. Entre estes se vê, por exemplo, *The Razor's Edge* (O Fio da Navalha/EUA, 1946), a primeira versão sonora do livro de Somerset Maugham, tratado como autobiografia. Com direção de Edmond Gouling trata do romance entre uma *socialite* e um combatente, na 1ª Guerra Mundial. Os atores Gene Tierney e Tyrone Power defendem os principais papéis ficando Herbert Marshall com a protagonização de Maugham. O livro foi refilmado em 1984 por John Byron com outros atores no elenco, como Bill Murray e Teresa Russel. A versão anterior é a mais palmeada pela crítica e pelos historiadores de cinema.

Outro exemplar, *Les diaboliques* (As Diabólicas/França, 1955), é um dos melhores filmes de Henri-George Clouzot. Quem interpreta um dos principais papéis é a brasileira Vera Amado Clouzot, então a esposa do cineasta. Sua personagem é a vítima do casal de amantes protagonizado por Simone Signoret e Paul Meurisse. Ainda hoje o filme provoca impacto em espectadores sensíveis. Uma refilmagem norte-americana foi logo esquecida e os críticos ainda hoje dizem, elogiando, que é o filme de suspense que Hitchcock não fez.

Don't Look Now (Inverno de Sangue em Veneza/Inglaterra, 1973) está entre os melhores filmes de terror já realizados. Nicholas Roeg, diretor australiano, trata, de forma magistral, a odisséia do casal protagonizado pelos atores Donald Sutherland e Julie Christie, ele restaurador de ícones em antigos templos venezianos, que perde a única filha de 5 anos, afogada. O desespero toma conta da dupla e a memória da menina

ganha um terreno místico ensejando um final impressionante. O roteiro baseia-se em um romance de Daphne Du Maurier. Um relançamento oportuno.

El Circo (O Circo/México, 1943) é o primeiro filme do comediante mexicano Mario Moreno Cantinflas que chega ao mercado de vídeo brasileiro desde que se exclua *Around the World in 80 Days* (A Volta ao Mundo em 80 Dias/EUA, 1957), produção hollywoodana na qual esse comediante atuou. Apoiado na obra de Charles Chaplin, o filme focaliza um tipo conhecido como El Zapatero que se apaixona da bela estrela do picadeiro e que no final acaba perdendo este amor para um galã da trupe. O diretor do filme é Miguel M. Delgado que realizou quase todos os filmes com Cantinflas (e foram muitos).

Um dos meus filmes prediletos, *Casque d'or* (Amores de Apache/França, 1952) também já está circulando. Trata-se do mais conhecido filme do diretor Jacques Becker e reúne os atores Simone Signoret e Serge Reggiani, ela desempenhando uma estrela de cabaré e ele um carpinteiro. A dança conhecida pelo nome de apache dá margem a um dos momentos marcantes do filme, que foi o vencedor do BAFTA (o Oscar inglês) no ano de seu lançamento.

The Snake Pit (Na Cova da Serpente/EUA, 1948) traz, Olivia de Havilland num dos desempenhos mais marcantes que já interpretou em sua longa e elogiada carreira (ela ainda vive, aos 97 anos). É o filme dos mais aplaudidos da atriz. Candidata ao Oscar, Olivia protagoniza Virginia Cunningham, uma jovem internada num manicômio sem ser doente mental. O terror que ela passa nesse ambiente manicomial é contundente e muito bem retratado pelo diretor Anatole Litvak (responsável por outras obras marcantes como *Anastasia* (Anastacia, a Princesa Esquecida, 1956); *Sorry, Wrong Number* (Uma Vida por um Fio, 1948); e *The Night of the Generals* (A Noite dos Generais, 1967). O roteiro está baseado no livro de Mary Jane Ward.

Play it Again, Sam (Sonhos de um Sedutor/EUA, 1972) tem Woody Allen como ator e não como diretor. Baseado em sua peça encenada com sucesso na Broadway, Allen protagoniza o tímido Allan Felix, abandonado pela esposa e socorrido em sua solidão pelo casal amigo Linda (Diane Keaton) e Dick (Tony Roberts). Ele e Linda têm grande afinidade, mas Allan segue o seu ídolo Rick (Humphrey Bogart de *Casablanca*). E como tal renuncia a um romance. A direção ficou com Hebert Ross. Muitos desses filmes já foram exibidos em circuito de 35 mm, mas somente agora saem cópias em DVD. Muito bom revê-los.

136. AMOR PLENO

O diretor Terrence Malick é um raro exemplo de autor de cinema dentro do esquema industrial de Hollywood. Em 45 anos realizou apenas 10 filmes (3 ainda em fase de edição). Arredio às homenagens que vem recebendo desde seu primeiro longa-metragem, *Badlands* (Terra de Ninguém, 1973), ultimamente enveredou por uma linha de introspecção, procurando seguir o difícil caminho de traduzir em imagens os seus (ou de seus personagens) sentimentos. Assim criou, há dois anos, o excelente *The Tree of Life* (A Árvore da Vida, 2011) onde procurou dimensionar a vivência de suas personagens a partir da criação do universo. Agora, em *To the Wonder* (Amor Pleno, 2012), segue adiante e procura realizar um filme sobre o amor. Não um romance ou um enfoque científico sobre o relacionamento de duas pessoas. O que interessava era traduzir “amor” em imagens.

O argumento trata de Neil (Ben Affleck) e Marina (Olga Kurylenko), um casal que se apaixonou na França e se mudou para uma pequena cidade de Oklahoma (EUA), levando a filha dela. A paixão acaba se restringindo com o tempo e quando Marina é obrigada a retornar para a Europa depois de se extinguir o visto de permanência na América, ele encontra uma antiga namorada com quem inicia um novo contato. Paralelo aos conflitos do casal, um padre passa por uma crise de fé, a filha de Marina repele o possível padrasto e prefere se mudar para a casa do pai biológico de quem a mãe estava separada há muitos anos. Observam-se, então, dois blocos expressivos sobre esse argumento. No primeiro, as sequências do envolvimento emocional que leva às declarações de amor, pelo par, são marcadas por imagens da água corrente em todas as dimensões que esta possa ser mostrada brotando na natureza. No segundo, a decadência da relação de amor influenciada pelas mudanças do próprio ambiente com vistas ao recomeço a partir dessas mudanças, explora imagens percorrem terrenos áridos, matas, “em terra”.

No ambiente da igreja vê-se um padre questionando a fé que está perdendo. Ou seja, esse subplano será tratado nesse segundo bloco.

Se a linguagem fosse linear, ou seja, se o relacionamento dos personagens fosse narrado de forma explícita, apresentando um começo, meio e fim, o filme seria mais um programa comercial na linha do melodrama que de alguma forma fez escola na indústria cinematográfica. Mas o que Malick pretendeu foi mostrar através da brilhante fotografia de Emanuel Lubeski (e da música incidental de Hanan Townshend) a

imagem do amor. Seria, por exemplo, o enfoque da paisagem em meio ao envolvimento do casal em gestual de abraços ou correndo por um campo ou uma praia. Malick deve ter pensado que o que amantes guardam de seus melhores momentos de união passa pela comunhão com a natureza. Não à toa que os poetas buscam na paisagem os seus versos mais comunicativos.

Mostrar o “amor pleno” e daí partir para o esvaziamento desse amor é a tarefa básica do trabalho. Não satisfeito, o cineasta volta a um tema sempre presente em sua obra: a questão da fé. O padre católico Quintana (Javier Bardem) claudica em sua missão religiosa. Não consegue ver Deus na velha igreja onde trabalha. E ao acompanhar o que se passa com seus fiéis, no caso Neil e Marina, ele questiona mais alto o seu credo.

Evidentemente o filme mergulha numa dimensão desafiadora. Basta lembrar os títulos introspectivos de Antonioni ou Bergman. Mas estes autores não tentam “cinematizar” um sentimento, ou seja, mostrar o amor em imagens diretas, como Malick representa o ato de sentir. Um close de Liv Ullman ou um andar de Monica Vitti diz o que se passa com um amante. Mas o que é que elas sentiram? É como se você tentasse, a lembrar de uma comédia que assisti há muitos anos, capturar o assovio (não o termo, mas o ato).

To the Wonder é um raro exemplo de cinema criativo no ato de capturar novas representações. Vê-lo com paciência é engrandecer o espírito. Mas é preciso isso mesmo: paciência e o reconhecimento desse plano de profunda exposição da pulsão humana. Não é cinema digestivo. É uma peça de reflexão e arte.

137. A COR MAIS QUENTE

Baseado em uma *graphic novel* homônima da francesa Julie Maroh, *La vie d'Adèle* (Azul é a Cor Mais Quente/França, Bélgica Espanha, 2013) trata da história de Adèle (interpretada pela atriz Adèle Exarchopoulos), 17 anos, na descoberta de sua afetividade e sexualidade e, ao encontrar o amor com Emma (Lea Seydoux), mais madura e que usa cabelos azuis, se apaixona e vive o romance ao qual se dedica, ao mesmo tempo em que busca afirmação acadêmica e profissional e tenta se afastar do ultraconservadorismo familiar e das próprias relações de amizade.

O grande sucesso comercial do filme baseou-se na exposição do ato sexual entre mulheres. Mas se isso é encontrado nas quase 3 horas de projeção o trabalho do

cinasta Abdellatif Kechiche, tunisiano de quem chegamos a ver *L'esquive* (A Esquiva, 2003) e *La graine et le mulet* (O Segredo do Grão, 2007) mostra muito mais. Começa com a proposta de analisar a personagem de Adèle. São muitos os planos próximos do rosto da jovem em diversas expressões. Chega a um ponto em que a utilização de uma lente apropriada deixa quase nenhuma profundidade de campo (o que está atrás do quadro é fora de foco) para que se evidencie a face da jovem.

É possível que Kechiche tenha extrapolado as sequências de sexo (nem sempre *hardcore*). Não precisaria tanto para dizer que se trata de amantes. Mas pelo menos uma dessas sequências é extremamente necessária quando faz pontuação com a tendência de Adèle adquirir uma relação com um colega e com isso incitar os ciúmes da parceira (que reage com fúria).

Quando separadas, o que poderia levar a mais nova a outro caminho sexual (e afetivo) não se concretiza e se vê Adèle sofrendo a falta de Emma. Isso é bem demonstrado no encontro que elas têm num restaurante, onde a princípio se vê a Adèle sozinha (mostrando-se no plano que a moça não conseguiu seguir um caminho hetero), e o quanto sente a presença da antiga amante, chegando a se humilhar pedindo uma volta do relacionamento (sem sucesso). Esta sequência, com a demonstração de que Emma, até por ter mais idade, está em outra fase da vida, dizendo-se com nova companhia, é construída de forma muito simples. O fecho é a despedida de Emma acompanhando-se a imagem dela até desaparecer por trás de vidros.

O diretor sempre evidência o seu propósito de cinema introspectivo até na escolha do azul com “a cor mais quente” no dizer do tradutor para o mercado de língua portuguesa. Há uma proposta de usar a cor modulando a ação. No leito as duas ficam entre o vermelho do ambiente iluminado por abajour ou o negro quando apagam a luz. A citada aparição do sol por trás de uma demonstração de afeto banha a tela de amarelo & vermelho. Tudo a contar como a fotografia de Sofian El Fani, o mesmo de *La graine et le mulet*, ajudou no objetivo.

Contudo, a cor azul, refletindo no título do filme (e da *graphic novel*), tem grande evidência nas imagens. Adèle está sempre vestida de azul, é introspectiva, de aparência triste e se apaixona ao ver o cabelo azul de Emma destacado no meio da multidão. E quando esta abandona esse tom e passa a usar o louro (sintonia com o amarelo, alegria) é o momento do desentendimento entre elas, mas o diferencial entre as duas, uma instável/imatura enquanto a outra devidamente decidida no que quer. De temperamentos diferentes, a jovem quer manter as imagens do passado enquanto a

outra espera arriscar-se pensando na libertação. Insegura, Adèle não encontra um novo amor, preferindo a solidão, mas seu futuro fica sem definição.

Um filme, sobretudo, importante que desafiou o moralismo de alguns no Festival de Cannes e conseguiu ganhar a Palma de Ouro. E se pensava que Steven Spielberg, presidindo o júri, iria negar esse prêmio. Mania de estratificar talentos.

138. O LIBERTADOR

Mais um filme sobre a vida de Simon Bolívar é este *Libertador* (O Libertador/Espanha, Venezuela, 2014, 119 min.) de Alberto Arvelo Mendonça, candidato a candidato ao último Oscar (não foi selecionado) e que está em cartaz no cinema Olympia. Bolívar é considerado o libertador do jugo espanhol dos estados sul-americanos Venezuela, Peru, Equador, Bolívia, Colômbia e Panamá. O roteiro de Timothy J. Sexton, ajudando pelo diretor, procura sintetizar a ação histórica partindo da fase em que Bolívar (protagonizado por Edgar Ramirez) vivia em Paris e como encontrou Maria Teresa (Maria Valverde), a jovem que seria sua esposa. Foi através de um professor na capital francesa que o jovem ingressou no caminho revolucionário seguindo para o continente sul-americano com a idéia de formular a independência dessas terras. É que naquele momento, as grandes potências submetiam ao seu jugo político e econômico os demais países que iam conquistando, nesse caso, a Espanha e a submissão ao seu imperialismo. E as mais de cem batalhas enfrentadas por Bolívar intentaram eliminar esse estágio de submissão.

O filme foi realizado em locações europeias e sul-americanas e tem na participação do ator Edgar Ramirez um de seus pontos mais altos. A estrutura narrativa se apegando a um projeto que tende a se encaixar nas superproduções de Hollywood e o personagem biografado é um herói como alguns dos quadrinhos atuais. Muitas sequências de ação de um cuidado na cenografia tentam suprimir a linha superficial do enredo. As primeiras sequências, na apresentação do protagonista abrangem uma figura pertencente à classe social alta e aos poucos é que vai se cercado de elementos da ideologia crítica do lugar onde mora. Não se vê o homem que muda de atitude e se embrenha em batalhas que aparentemente nada tinham a ver com ele. Fica o guerreiro heróico, o tipo que “nasceu para triunfar”. Mesmo que o ator não demonstre ufanismo e nem pareça o “nobre selvagem” como o chamou o professor Simon Rodriguez citando Rousseau. E nesse ponto *Libertador* foge das cinebiografias moldadas em

ficção para ganhar público. Não se percebe no trabalho de Ramirez um orgulho nas vitórias conquistadas.

Fosse o roteiro mais denso, ganharia na profundidade do assunto um quadro realista, uma novidade no gênero. Protagonizando Maria Teresa está a atriz Maria Valverde, a máscara de uma donzela hispana que se envolve apaixonadamente com o personagem da história. Quando ela morre, em consequência da febre amarela, ele se entrega aos combates contra os espanhóis dominadores. O final não chega a especificar em debates a morte do guerreiro preferindo um plano em que o personagem é traído por um dos seus e convidado a embarcar para Caracas mesmo sabendo que a capital venezuelana está cercada por soldados espanhóis. Sem dúvida não se quis macular a lenda restando lendas sobre o destino de Simon Bolívar.

Apesar de nem sempre usar uma linguagem linear, alterando sequências no tempo, o filme foi projetado para alcançar o grande público. Visto dessa forma é um programa merecedor de atenção.

Outro trabalho do diretor Alberto Arvelo Mendonça foi *Cyrano Fernández*, também com Edgar Ramirez, em 2007, com base da história de Cyrano de Bergerac neste caso tratado como um líder do grupo Tupamaros defendendo sua comunidade dos narcotraficantes.

139. LIMITE EM TELA GRANDE

A restauração de *Limite* (1930), a obra (única) de Mário Peixoto, foi submetida a uma série de obstáculos a partir do abandono a que o filme foi legado depois de seu lançamento (assim mesmo restrito). Mas conseguiu ser recuperado nos anos 1960 acompanhando o processo de restauração através da produtora e funcionária do INCE, Myrce Gomes Rocha (a segunda esposa do professor Plínio Sussekind Rocha. Myrce esteve em Belém produzindo o documentário *Waldemar Henrique Canta Belém*, de Miguel Faria Jr. em 1978). Recentemente, o filme foi restaurado pela Cinemateca Brasileira e a nova versão foi apresentada em novembro de 2011 no Auditório Ibirapuera em São Paulo, na ocasião com uma trilha sonora, composta pelo norueguês Bugge Wesseltoft. Esta cópia deve ser apresentada hoje, 14/10, no cinema Olympia compondo o programa “Cinema e Música” visto ser acompanhado de uma trilha musical tocada ao piano pelo Professor e Superintendente da Fundação Carlos Gomes, Paulo José Campos de Melo.

Limite é um filme lendário. O autor (e cabe o título, pois tudo é dele) tinha 22 anos e depois de escrever a história pensou em contratar o cineasta Humberto Mauro para a adaptação, a quem chegou a procurar. O diretor de *O Canto da Saudade* disse que o melhor seria o próprio Mario dirigir. E ele seguiu o conselho. Mesmo porque ninguém teria a coragem de expor uma linguagem surrealista com base na forma dos filmes soviéticos de autores como Eisenstein e Pudovkin.

O trecho a seguir é do site <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>: “As cenas do barco em *Limite* podem evocar paralelos com *Sunrise: A Song of Two Humans* (Aurora, 1927), o primeiro filme americano de Murnau, e também as cenas de gritos revelam algumas similaridades. Os campos e plantas em movimento podem evocar reminiscências a *Zemlya* (Terra, 1930), de Alexander Dovzhenko, e, obviamente, pode-se mencionar uma enorme variação de movimentos e ângulos da câmera como uma exploração do próprio medium filme.”

No filme quase não há uma trama. São duas mulheres e um homem em um barco à deriva, no oceano. Isso, digamos, é a parte “material” do filme. Na verdade, o que interessa é o estado de espírito desses personagens. Logo se vê a mulher acorrentada. Ela exhibe os pulsos amarrados para a câmera. E há uma profusão de closes, com expressões de angústia que se pode querer ver como a situação de naufrágio. No caso é, sim, um naufrágio, mas anímico. O título não é à toa: chega-se ao limite de cada personagem, o que eles sentem e querem se libertar.

Orson Welles elogiou o filme. Quando o Cine Clube APCC o exibiu no Grêmio Português, nos anos 1970, foi como um enigma para a plateia. Esperava-se um filme mudo na linha tradicional, com uma história a contar e muitos intertítulos explicando o que se passa. Isso não acontece com *Limite*. Quase não há letreiros entre cenas. Surge na brilhante fotografia de Edgar Brasil o esforço de atores como Olga Breno, Tatiana Rey e Raul Shonoor. Suas personagens não têm nomes: apenas Mulher 1, Mulher 2, Homem 1. E a montagem desafia a época na assincronia de sequências. Longe de Peixoto a linguagem linear, mesmo se pensasse em expor um sonho. O que ele pretendeu foi que a imagem faça sugerir conflitos interiores, um desafio para o cinema que nesse ponto perdia para a literatura onde o leitor empresta as suas emoções ao texto.

Mario Peixoto ficou com a imagem de excêntrico. Vivia só em uma ilha e quem nos contou alguma coisa sobre ele foi Waldemar Henrique a quem ele havia convocado para elaborar a música de seu próximo projeto cinematográfico. Waldemar chegou a

passar dias na casa de Peixoto compondo de acordo com o argumento apresentado. Mas o diretor não conseguiu financiamento e o filme não foi realizado. Peixoto faleceu aos 82 anos, em 1992. Foi alvo do documentário *Onde a Terra Acaba* (2002), de Sergio Machado e mencionado em *Cinema Falado* (1986) de Cateano Veloso.

Em 2007, a mostra HIGH LINE FESTIVAL exibiu a versão restaurada de *Limite*, no Festival de Cannes, momento em que também foram exibidos vários filmes selecionados para a *World Cinema Foundation*, criada por Martin Scorsese, cujo o objetivo é a preservação, restauração e exibição de produções históricas, sobretudo da África, América Latina, Ásia e Europa Central.

O programa “Cinema e Música” apresentado mensalmente no Olympia anuncia para novembro o clássico *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu) de Murnau e para dezembro alguma surpresa. É uma iniciativa da Fumbel, ACCPA e Fundação Carlos Gomes na presença de Paulo José Campos de Melo.

140. DAS PRATELEIRAS PARA A SESSÃO CASEIRA

Alguns filmes que estão circulando em DVD e Blu-ray são de uma produção nova que chega nessa tecnologia e não faz parte dos programas que são lançados nas salas comerciais. Há disponibilidade deles em locadoras da cidade (como a Fox Video), outros são adquiridos para uso particular, por cinéfilos, em lojas na internet. Mas todos têm uma objetividade: satisfazer o interesse de assistir aos filmes que se tornam inéditos porque não chegam às salas de cinema comercial. Alguns desses faço registros e sempre às segundas-feiras, neste espaço. É uma maneira de publicar bons programas e assisti-los em casa.

Viva la libertà (Viva a Liberdade/Itália, 2013) representa o cinema italiano pós Berlusconi, o mandatário que segundo Bernardo Bertolucci “acabou com a indústria cinematográfica do país”. E trata de política. Toni Servillo, que no mesmo ano realizou *La grande bellezza* (A Grande Beleza), vencedor do Oscar de filme estrangeiro, interpreta os irmãos Enrico e Giovanni, o último tido como louco e internado num asilo. Quando o primeiro resolve deixar o seu partido (de esquerda) por sentir a hipocrisia dos colegas, resta os assessores apelarem para Giovanni que na sua loucura emite sinceridade e seus discursos agressivos levam pela primeira vez os companheiros a possível vitória eleitoral. Enquanto isso, o verdadeiro político revê em Paris sua antiga namorada, agora casada com um cineasta e ajudando a fazer cinema.

Sente-se a falta de certa desenvoltura na narrativa do diretor Roberto Andô, mas o filme é bastante curioso no modo como ressuscita o bom cinema que se produzia em Roma. Não chegou aos nossos cinemas como *La grande bellezza*, que com todo o Oscar, só alcançou sala extra.

Jersey Boys (Jersey Boys: Em Busca da Música/EUA, 2013) traz Clint Eastwood de volta ao jazz, ele que realizou *Bird* (1988) e é admirador da música de New Orleans. No filme ele acompanha 4 rapazes que se reúnem no conjunto Four Seasons e ganham destaque na música popular dos anos '50/60. Há fluência narrativa na trajetória dos jovens que em alguns casos têm ficha na polícia, seguindo um fatal rompimento e uma apresentação no final como aceno ao passado. Canções da época devem agradar ainda mais quem viveu o tempo e vê o filme, no Brasil limitado ao DVD.

Fort Bliss (Laços de Família/EUA, 2014) expõe o problema de uma jovem mãe participante como médica da guerra no Afeganistão, e vive o dilema de acompanhar o filho de 5 anos, criado com o pai de quem é divorciada e extremamente ligado à madrasta, e prosseguir no trabalho de campo. Quando ela parece sair do serviço e se reencontrar com o menino sente a dificuldade de adaptação entre os dois. E nesse intervalo conhece um homem com quem passa a manter um romance. Mas é obrigada a voltar à farda. Direção e roteiro competentes de Claudia Myers, com excelente desempenho de Michelle Monaghan.

141. NOSFERATU

Após a 1ª Guerra Mundial, o cinema alemão procurou as raízes plásticas do expressionismo, encontradas, em princípio, na pintura, para retratar melhor o sentimento de pavor por que passava a população e possivelmente o espectro do nazismo que emergia (quem lembra as imagens sobre a sociedade mostrada em *Cabaret*, de Bob Fosse?) *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu/Alemanha, 1922) figura entre os primeiros filmes expressionistas. Só é superado no tempo por *Das Cabinet des Dr. Caligari* (O Gabinete do Dr. Caligari, 1919) de Robert Wiene, um sucesso no seu país de origem (e depois no mundo inteiro).

O roteiro assinado por Henrik Galeen, o mesmo que dirigiu *Der Golem, wie er in die Welt kam* (O Golem, 1920) e escreveu *Der Student von Prag* (O Estudante de Praga, 1926) trata da visita que o corretor Hutter (Gustav Von Wangenheim) faz ao

Conde Graf Orlok (Max Schreck) em seu castelo na Transilvânia, sabendo que este conde quer negociar seu espaço. Acompanhando Hutter está a esposa dele, Ellen (Greta Schroeder). Depois do primeiro contato com o conde começam a surgir fenômenos estranhos, como sombras pelas paredes do prédio, acabando por definir a imagem de um vampiro.

Em um estudo minucioso sobre o conteúdo do filme & modernidade, o prof. Giovanni Alves revelou: “O mal está entre nós e assim se apresenta em corpo, espírito e verdade”. De certo modo, o vampiro de Murnau conseguiu ser a síntese estética do horror que iria se abater sobre a civilização do Capital na década seguinte - nos anos de 1930 ocorreria a ascensão do nazi-facismo na Alemanha, pré-anunciando o horror da 2ª Guerra Mundial. É o que Arendt considerou a “banalização do Mal”. (<http://www.telacritica.org>) A fotografia de Fritz Arno Wagner e Günter Krampf é capital para que o filme ganhe a dimensão formal proposta. A iluminação entre os claros e escuros deixa evidência de um ambiente sinistro. E o ator Max Schreck (1879-1936) compõe um Nosferatu impressionante.

A expressividade de sua figura marcou tanto que favoreceu a realização de um filme inteiro em sua homenagem, *Shadow of the Vampire* (A Sombra do Vampiro/EUA, 2000), com o ator Willem Dafoe compondo sua imagem (em especial, como foi maquilado para ser Nosferatu).

O filme de F.W. Murnau perseguiu a lenda. Usou o nome de Nosferatu, pois não houve acordo com os herdeiros do escritor Bram Stoker, autor de *Drácula*. O nome do vampiro só passou a ser usado no cinema na década de 1930 quando foi filmado pelos estúdios da Universal com direção de Tod Browning e apresentando Bela Lugosi que se notabilizaria na protagonização em muitas outras realizações. Schreck ainda atuou em 41 filmes, a maioria na fase do cinema mudo. E Drácula foi multiplicado em mais de centenas de produções, inclusive adentrando outros gêneros como a comédia em *Dracula: Dead and Loving it* (Drácula, Mort, mas Feliz), com Liam Neeson.

Hoje, os vampiros voltaram à moda e foram glamourizados como no que escreve Stephenie Meyer para a série *Twilight* (Crepúsculo). São vampiros que plagiam textos de diversos autores como os que se apoiam em trabalhos de diversas áreas criados por outros. Seriam, portanto, sinônimo de plagiadores. Como também há um prisma erótico que o cineasta Roger Vadim apresentou no seu *Et mourir de plaisir* (Rosas de Sangue/França, 1960). No caso, é tematizado uma dependência sexual além de uma

simples relação. A jovem Camilla (Annette Stroyberg) com ciúmes de uma amiga transforma-se numa vampira ao se apossar do amor de Leopoldo (Mel Ferrer).

Ultimamente surgiu (e ainda está em cartaz) *Dracula Untold* (Drácula: A História Nunca Contada), aonde se vai à gênese do livro de Bram Stoker e se está presente o Conde Vlad, que de fato existiu, como um príncipe que luta contra os exércitos otomanos. Historicamente notabilizou-se por empalar seus inimigos. E daí nasceu a lenda do vampiro.

A exibição de *Nosferatu* hoje, terça, no Olímpia faz parte do programa “Cinema e Música” (Fumbel/FCC). O filme mudou será acompanhado pelo professor e superintendente da Fundação Carlos Gomes, Paulo José Campos de Mello. Às 18h30.

142. AS TRAMAS DE UMA CARREIRA

Esta coluna fica mais “velha” no dia de hoje, 12 de novembro: há 42 anos, Panorama se instalava “de malas e bagagens” neste jornal, recorrendo ao apelo do dono, Romulo Maiorana, que precisava de um crítico de cinema permanente para ocupar um espaço no segundo caderno. Se a tensão de dar conta de escrever um texto diário sobre cinema & outras artes, naquele momento era própria de uma neófito que ousava se inscrever na vaga possivelmente de outras pessoas que já haviam passado pela função de forma descontínua, o interesse da aprendiz se baseava num tipo de coragem que até aquele momento minava a preocupação da “jovem senhora” acostumada a assistir diariamente aos filmes. Ao pleitear o cargo, esperava condizer com a demanda do dono do jornal, que sem dúvida reconhecia a subjacência de quem estava “nos bastidores” da ação de enfrentar um trabalho específico - um crítico de renome. No momento da assinatura do contrato de trabalho, quem estava naquela sala era a esposa de um crítico conhecido e com certeza esse foi o tom das evidências de que a lógica da questão do empregador estava sanada. Um nome inscrito legalmente, mas dois comprometidos com a nova função que a partir daí O LIBERAL passaria a adotar.

Se foi assim o começo da carreira, sem dúvida a avaliação da aprendiz que depositava em si a convicção de que tinha qualidades próprias para assumir o emprego tornou-se obsessiva para manter-se idônea e desativada de sua [sombra] era mais forte e às vezes o traço luminoso interceptado tomava bases e formas diferentes (a crítica de um modo geral analisava o filme, eu resumia a história), a escritura da

coluna era sempre vista como produção do marido. Na verdade, ao aceitar aquele emprego eu tinha consciência de que isso iria ocorrer, mas havia tantas diferenças entre nós que a maledicência passava ao largo sem ferir.

E em quarenta e dois anos, o que mudou? A logística da coluna, devido às inúmeras fases da própria imprensa mundial e/ou dos assuntos mais candentes locais levou às mudanças mais diversas na estatura do local de publicação, como também no tamanho, no formato, nos hiatos súbitos em função de uma matéria publicitária que chegava em cima da hora para aquela página. Esses aspectos fizeram parte de um processo de aprendizagem pessoal, porque o sentimento de vaidade profissional opera quando levado por algumas instâncias dessas. Então, o abatimento forja-se nessas motivações e a cada dia aprende-se um pouco da convivência tanto profissional quanto da técnica pessoal de manter o equilíbrio em qualquer circunstância. Acima de tudo, a carreira profissional neste jornal motivou grandes aspirações. A proximidade com o interesse em avançar nos estudos acadêmicos me fez abraçar uma área que a meu ver traria o que eu estava interessada que era a crítica social - o curso de Ciências Sociais/UFPA.

Vestibular, aprovação, matrícula nas disciplinas básicas e depois afins, leituras de grandes teóricos dessa área das Ciências Humanas, da área do cinema, das metodologias de pesquisa, enfim, foram muitos caminhos abertos que me deram embasamento para o meu olhar sobre cinema. Considero que mesmo no investimento em pós-graduação, levei comigo a integração com a minha primeira área profissional. Em cada ponto aprendido na sociologia, na ciência política na antropologia & afins o cinema sempre esteve junto, sempre foi um dos interlocutores intencionados pela minha convicção de que tudo se junta se queremos ter esse olhar mais amplo da cultura e da vida.

Então, o que posso dizer hoje, tempo de um marco profissional e existencial? Que as portas abertas por Romulo Maiorana para escrever uma coluna diária em um jornal já de circulação expressiva, favoreceram as mudanças da vida de uma pessoa, àquela altura “dona de casa” (nada contra) que sentiu que essa ousadia poderia ter eficácia se houvesse investimentos pessoais. Com todas as incertezas que são comuns na vida pessoal de cada um, minha avaliação é de que vale a pena enfrentar o caminho desconhecido e aprender a andar. Os primeiros passos são essenciais às mudanças sonhadas e podem ser realizadas.

143. INTERESTELAR

Seria muito simples contar o argumento de *Interstellar* (Interestelar/EUA, UK, 2014) enfocando um fazendeiro e engenheiro espacial Cooper incomodado com a perda de colheitas devido a pragas e tormentas naturais. Viúvo recente e pai de um casal de filhos, com o mais novo, uma menina, Murph, com quem tem grande apego, aceita pilotar uma nave espacial de um projeto secreto para penetrar num buraco de minhoca e com isso achar um planeta distante onde a humanidade possa morar quando a Terra se tornar inóspita. O fazendeiro-astronauta Cooper (Matthew McConaughey) despede-se com lágrimas da filha (Mackenzie Foy).

E esta acredita que tem um fantasma na casa da fazenda onde o pai e o avô materno (John Lightgow) possuem uma biblioteca. A viagem que adentra um buraco negro cabe na licença fantástica que se enquadra num objetivo mais poético & filosófico do que astrofísico. Mas antes de partir Copper promete à sua pequena Murph voltar um dia. E o faz com 127 anos contra uns 90 que ela deva possuir (agora protagonizada por Ellen Burtsyn depois de incorporada por Jessica Chastein, quando jovem).

O filme de Christopher Nolan, com roteiro de seu irmão Jonathan e inspirado nas ideias do amigo cientista Kip Thorne, não é nada simples. Amparado no contexto melodramático vai aos meandros da Relatividade (de Einstein), passa pela Física Quântica, critica o comportamento humano no isolamento, explora o processo de relações humanas, comenta a redução de recursos da NASA, adentra na crença de muitos populares de que o homem sequer foi à Lua, e ainda deixa espaço para o espiritualismo quando se observa, entre os livros da biblioteca da fazenda, um título de Conan Doyle, o criador de Sherlock Holmes e um dos adeptos do espiritismo de Kardec. Isto reforçado pela confissão da filha sobre a presença de um fantasma na casa.

Há muito que ver no filme. E como sua dimensão na tela é de mais de 160 minutos o esforço para absorver tudo o que é mostrado ou citado é quase sobre-humano. Requer revisão. Nesse ponto *Interstellar* lembra outro filme de Nolan, *Inception* (A Origem, 2010), onde ele trata de intercâmbio de ideias cérebro a cérebro.

Na ficção científica mostrada em cinema, o projeto mais audacioso até hoje foi o de *2001: A Space Odyssey* (2001: Uma Odisséia no Espaço, 1968) de Stanley Kubrick. A lembrança não é aleatória. Admirador do cineasta que realizou a melhor ficção científica da história dessa arte, Nolan cita o clássico até na sequência em que

os astronautas adentram pelo buraco negro (e seria dessa forma, na licença de um acidente desses próximo do planeta Júpiter que se vêem imagens indecifráveis) que David (Keir Dullea) vai chegar ao estranho salão onde é transformado no embrião do superhomem para muitos, tratado por Nietzsche.

Kip Thorne (o físico norte americano especialista em ondas gravitacionais, cujas pesquisas tratam de buracos negros e buracos de minhoca colaborador de Nolan na produção) só condenou a representação do design do planeta com nuvens de gelo apresentada na exploração sideral (“as estruturas não aguentariam material desse tipo”). Mas reconheceu que Nolan e seu irmão fizeram uma fantasia onde a base científica não é um dogma. Aos estudiosos desses aspectos siderais, realmente é difícil achar que uma pessoa possa passar por um buraco negro sem se desintegrar. Mas a ficção se apoia no aspecto humano que o roteiro enfatiza na família mostrada. Vale a pena voltar ao assunto.

144. A DOCE VIDA: FELLINI E A DESCRENÇA

Roma do final dos anos ‘50. Numa primeira sequência *La dolce vita* (A Doce Vida) capta a estátua de Jesus Cristo suspensa por um helicóptero sobrevoando a cidade de Roma, sendo levada para o Vaticano. Jovens que tomam banho de sol no alto de um prédio acenam para o que veem como um espetáculo fora do comum. Em outra sequência observa-se uma concorrida apresentação de uma menina que “fala com Nossa Senhora”. Muita gente quer ver de perto a “santinha” como uma nova Bernadette de Soubirous (Lourdes-França). Estes fatos são presenciados por um jornalista que se mostra cada vez mais cético: Marcello Rubini (Marcello Mastroianni). Neste que é seu “alter ego” Federico Fellini representa a sua versão de Roma quando já deixara o jornalismo e se envolvera com o cinema. É o retrato em *cinemascope* de um desencanto. Não só de uma apreciação de fatos que alimentam a descrença (não só em termos de religião), mas a ideia de que a capital italiana reprisa a sua performance do tempo dos Césares.

La dolce vita (A Doce Vida/Itália, 1960) é um filme capital na filmografia de um dos mais aclamados diretores da cinematografia em qualquer época. Ele deixava a linguagem linear e a compaixão que envolvia suas carismáticas heroínas Gelsomina e Cabíria, como dava uma outra forma aos distantes *vitellonis* que circulavam na noite de Rimini sua terra natal, em *I vitelloni* (Os Boas-Vidas, 1953). Através de seu

Marcello (personagem a intérprete) Fellini vê um novo contexto alimentado pelo crescimento da economia e a reconstrução da Itália após o imediato pós-guerra (o conflito terminara em 1945) com os aliados prevendo a formação de um polo eficiente para o combate à ideologia comunista entre os países europeus.

Esse foi um momento em que a economia italiana floresceu suscitando um tempo de demandas por maiores benefícios para a população rural – que migrava para a cidade – e a população urbana alimentando-se das melhorias que foram acontecendo no período. Cresce a classe média trazendo a efervescência cultural com evidência das artes, em especial, o cinema, com a Itália se tornando um polo de circulação de astros e estrelas internacionais. Fellini foi um dos beneficiados, visto que àquela altura já fora agraciado com dois Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, com *La strada* (A Estrada da Vida, 1954); e *Le notti di Cabiria* (Noites de Cabíria, 1957) tendo se tornado, então, um dos nomes de cinema dos mais celebrados.

E a pulsão pelo momento que vive fortalece seu interesse em captar o modo como estava vivendo aquele grupo entre os quais se vê incluído. Não sem motivo seu “alter ego” é um tipo chamado Marcello que percorre espaços diversos, convive com figuras de uma sociedade que está com seus valores em decadência. Vive momentos de prazer efêmero, aspirando ser feliz.

O roteiro de *La dolce vita*, elaborado pelo próprio Fellini teve o auxílio de Brunelo Rondi, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano e, embora sem referência nos créditos, Pier Paolo Pasolini. A estrutura narrativa construída em episódios deixa mais frouxa a composição dos elementos que irão circular em toda a extensão do filme, acronológicos, sem nexos causal, usando Marcello como narrador/observador participante/corifeu dessa sociedade por onde circula de carro, sendo perseguido por Paparazzo (Walter Santesso), o fotógrafo que o acompanha registrando a presença de celebridades (é o tempo delas) na renovação de um ambiente preparado para recebê-las. Maddalena (Anouk Aimée) e Emma (Yvonne Furneaux) são as peças-chave de seu envolvimento afetivo. Mas há outras e outros personagens que são introduzidos pelos bastidores, aproveitando-se das entrevistas que coordena entre os quais com pseudo-intelectuais, em busca de definir o que é a felicidade. Da presença da Igreja ao papel do Estado definindo valores e atitudes na sociedade emerge a crítica de Fellini a esse mundo que visita incorporado por Marcello.

Há momentos marcantes em *La dolce vita*. O banho da estrela norte-americana (a sueca Anita Ekberg) na Fonte de Trevi é um deles. Mas o que me ficou na época em

que assisti ao filme pela primeira vez foi a presença de Steiner (Alain Cuny), filósofo que mata a família e se mata demonstrando sua descrença nos valores humanos.

O filme termina com uma alegórica visão de um pré-final da sociedade com pessoas saídas de uma festa percorrendo a praia e a presença de um estranho peixe (leviatã?). Nesse momento, Marcello vê uma jovem chamando por ele. Mas não a escuta e prossegue andando com os demais festeiros. Sinal de um pessimismo que alguns críticos viram então, na verdade, o endosso de todo o trabalho, um painel de uma cidade e classe social num determinado tempo, de florescimento e de delírios.

145. O CINEMA ESSENCIAL DE EISENSTEIN & SEUS PARES

Quando se começa a estudar cinema encontra-se a afirmativa de que a montagem é a parte mais importante de um filme. Montagem, como o nome indica, é colocar as coisas (no caso as cenas, ou sequências), em seus devidos lugares. Tenha-se “devidos lugares” a posição, ou posições, que o realizador estabelece. A montagem é agora conhecida como edição. Na realidade é mesmo a edição do filme. Um momento filmado pertence muitas vezes ao final de uma história que se está contando com as imagens. Este momento é inserido na sua posição depois de realizado. Mas não é só isso, não é só a ordenação da narrativa (ou do contar história) que estabelece o papel da montagem. É principalmente o encadeamento de imagens que suscita uma resposta por parte do espectador. No filme *Bronenosets Potemkin* (O Encouraçado Potemkin), de 1925, vê-se soldados atirando no povo que se dispersa pelos degraus de uma escadaria. Os soldados descem esses degraus perfilados horizontalmente. O filme mostra o descer dessas figuras e, em frações de segundo, o povo atingido. Cada plano recebe uma espécie de resposta com outro plano, ou seja: veem-se os soldados, em seguida vê-se o povo. E as cenas são quase sempre próximas dos rostos (*close*). A alternância gera um sentimento de angústia. A edição explora o acompanhamento dramático por parte do espectador.

Sergei Eisenstein, o cineasta russo foi quem melhor expressou este elemento num filme e foi um dos quem estabeleceu o papel desse recurso na linguagem cinematográfica. Para um contato com o cinema deste cineasta e de outros que fundaram a nova imagem para a escola soviética que se instalou no pós-revolução de 1917, está sendo exibida a MOSTRA MOSFILME 90 ANOS, no Cine Olympia.

Os filmes dessa mostra foram realizados por parte desse grupo de diretores que se reuniu na nova escola criada pelo Comissariado de Educação que para Lênin, de todas as artes, o cinema representava a mais importante naquele momento para refletir a atualidade soviética, e os realizadores criaram filmes de propaganda ou, no meu entender, panfletos visuais, que pudessem mostrar com maior ênfase aquela realidade que começava a se desmoronar para dar outro comprometimento com as vertentes da revolução. Kuleschov (considerado o primeiro teórico a buscar uma estética da montagem e ensinou na primeira escola de cinema de Moscou) e seus pupilos Eisenstein, Parajanov, Kalotosov, Pudovikine, Alexadrov começam a trabalhar a imagem dessa realidade subvertendo a fantasia que circulava com os filmes norte-americanos e daí, organizam o novo cinema soviético.

Pode-se dizer que representavam a nova forma de fazer cinema proposta por V.I. Lênin para o sistema emergente. Contratado pelos revolucionários bolchevistas, Eisenstein obteve todos os recursos necessários para evocar episódios históricos, como a Revolução de Outubro, com realismo, desde que a ótica enfatizasse o papel libertador, ou necessário, da queda do regime dos Czares.

O artista provou ao mundo que a arte cinematográfica pode existir e é livre para despertar o interesse político e cultural de um povo, sem ficar estancado nos domínios de um só povo. Mas assistindo aos filmes percebe-se que o grupo e seus seguidores procuraram gradativamente uma maior abrangência. Na fase sonora, com *Aleksandr Nevskiy* (Cavaleiros de Ferro) e *Ivan Groznyy* (Ivan, O Terrível) – os outros filmes foram realizados quando o cinema ainda era mudo -, a narrativa documental deixou de ser limitada ao momento histórico. O enfoque foi o país em qualquer época através da ênfase patriótica do Cavaleiro Teutônico e da plasticidade extraordinária da Rússia imperial em duas épocas dedicadas a *Ivan* (seriam 3 se Stalin não achasse que o diretor estava enaltecendo a memória do antigo imperador).

Desgostoso com as regras impostas à sua criação no então novo sistema, Eisenstein procurou filmar fora da Rússia. Aceitou fazer para Adolph Zukor (Paramount) a versão do livro de Theodor Dreiser *Uma Tragédia Americana*. O roteiro foi supervisionado pelo próprio cineasta, mas os norte-americanos interferiram a ponto de retirar o filme de suas mãos. Foi o tempo em que se iniciaram as filmagens de *¡Que viva México! Da zdravstvuyet Meksika!* (Que Viva México!), uma visão do autor de *Potemkin* sobre o país (México), especialmente o seu povo, ressaltando o espírito

revolucionário que se observava em Villa e Zapata. Mas a falta de recursos abortou o projeto (depois terminado por Alexandrov, o diretor de fotografia na ocasião).

De volta a então União Soviética e com a idéia do painel sobre Ivan, Sergei Eisenstein mais uma vez seria atropelado pelas circunstâncias. Acabou por deixar projetos inacabados. Morreu em 1948 com apenas 49 anos. E sem ser, na época, reconhecido em seu país como deveria: um gigante da arte das imagens em movimento. Programa imprescindível para ver e rever!

146. JUVENTUDES ROUBADAS

A guerra é sempre um eixo importante do cinema para repassar experiências de vida. Mas em se tratando de mulheres na guerra o foco geralmente segue os livros oficiais sobre o relato dos conflitos tendendo a revelar o percurso masculino da luta armada. Se o livro ou o filme são romances, há sempre o amor perdido nas batalhas sangrentas. Se a História é visitada saltam como figurantes os que mantêm o poder de decidir todas as estratégias que se inscrevem nas negociações de enfrentamento nos campos de batalha, os líderes masculinos que foram “ensinados” para esse tipo de experiência.

No caso das personagens femininas, geralmente são apresentadas ou a espera do namorado que morre nas trincheiras ou participando das frentes hospitalares tratando da saúde dos combatentes feridos.

O preâmbulo evidencia o tratamento que foi dado ao livro autobiográfico de Vera Brittain (1893-1970) escritora pacifista e feminista que participou da 1ª Guerra Mundial como enfermeira e viu morrer no conflito seus amigos de infância Victor e Geoffrey, além de seu namorado Roland, e o irmão Edward. Traumatizada, ela, que havia sido aceita na Universidade de Oxford, escreveu um livro que cedo se tornou um clássico, *Testament of Youth*. O drama desta mulher e das pessoas a seu redor rendeu uma série de TV em 1979, um documentário (também para a TV) em 2008 e, no ano passado, um filme dirigido por James Kent, cineasta também de TV, utilizando-se de uma dedicada interpretação da atriz sueca Alicia Vikander, de *Em kongelig affære* (O Amante da Rainha), *Anna Karenina* e *The Fifth Estate* (O Quinto Poder).

O filme *Testament of Youth* (Juvetudes Roubadas), título original do livro, não circulou nos cinemas locais e agora chega em DVD. Uma narrativa simples parte do dia do armistício da 1ª Guerra, em 1918, com a câmera manual acompanhando Vera,

caminhando entre a multidão que festeja nas ruas o acontecimento. A sua tristeza segue nas cenas seguintes, quando, na universidade, passa a escrever a sua história. Um longo *flashback* vai da juventude, quando ela, o irmão e os amigos desafiam as ratazanas e se metem na água de um riacho sendo ela a primeira a mergulhar. Segue-se a pintura do temperamento de Vera que renega o presente do pai, um piano, concentrando seu ideal em cursar a escola superior em Oxford, um desejo que a família não aceitava devido à quebra com a imagem tradicional das mulheres de sua época. É o momento em que se define a forte personalidade da jovem inglesa seguindo-se o romance interrompido quando o namorado se inscreve entre os combatentes na guerra, e em seguida os demais amigos que estiveram com ela nas brincadeiras de juventude, ressaltando-se o memorável banho de rio.

Quando sabe da morte de seu noivo Roland, a estudante Vera resolve ir para perto do conflito armado, em território francês, onde chega a encontrar o irmão ferido a quem trata, mas uma vez curado este retorna ao campo de batalha. Um discurso da personagem no pós-guerra, quando se evidencia um sentimento de vingança dos ingleses contra os alemães, com ela dizendo que tratou de um soldado alemão (e o sangue e a dor são os mesmos), define a sua índole pacifista que seria seguida no segundo grande conflito quando já não se vê no filme e se sabe por legendas posteriores que ela casou, teve dois filhos, e faleceu nos anos 1970.

Uma produção vultuosa com uma soberba direção de arte, mostra os bastidores da guerra como poucas vezes se viu no cinema. E as interpretações ajudam no resultado emotivo que chega a todos os espectadores sem ranço melodramático. A narrativa comportada e o tom seco da exposição dos fatos favorecem os grandes arroubos em que circula Vera. De uma classe média alta o enfoque do filme traduz o relacionamento familiar exigente que apresenta o pai, enfrentando as regras sociais que decidiam seu destino como mulher. Estudar em uma escola superior (“para homens”, como diziam), escrever, ter ideias próprias tornaram a jovem uma pessoa que era criticada pela burocracia de Oxford por demonstrar sua convicção nos princípios que ela própria considerava ser um norte para seus interesses pessoais. Tanto que ao optar pela ajuda humanitária nos hospitais deixando a universidade para depois, sofreu críticas severas dos superiores. Esse caráter firme de uma mulher naquela época em que os papéis femininos já estavam traçados foi muito bem capturado pelo diretor James Kent com roteiro de Juliette Towhidi. Um belo filme.

147. HOMEM IRRACIONAL

Um filme de Woody Allen vem sempre com expectativas ao público. O quê e como o autor (ele é autêntico autor de cinema) desenvolveu o assunto? Que assunto? É comédia? Drama? Visão pessoal da vida em forma de reflexão? A pós-visão do filme tende a refletir, sempre, certa posição pessoal de quem assiste e opina. E o que se observa geralmente são comparações entre o novo projeto em exibição e este ou aquele filme do diretor.

Na verdade, a meu ver, em cada filme, Allen, como um autêntico mágico das ideias e das imagens expõe uma perspectiva de seu entendimento sobre pessoas comuns e como estas se desdobram para alcançar seus objetivos. E ou explora manias pessoais e particulares empenhando seu tom criador através da arte. Se seus personagens assumem este ou aquele tipo dentro da trama, um deles será o alter-ego do diretor. Aquele que questiona, o inconformado, o ilustrativo da façanha que augura demonstrar entre a filosofia e o real, o cético ao extremo, o antirreligioso.

Em *Irrational Man* (O Homem Irracional/EUA, 2015) Woody Allen explora as condições de vida de um intelectual, um professor de filosofia, que assume uma cadeira de sua competência numa universidade de uma pequena cidade norte-americana, onde seus pares, de múltiplas áreas, e os novos discentes mantêm expectativas sobre a sua *expertise*, considerando as informações que têm sobre seu desempenho em outras instituições.

O que ocorre desde a entrada em cena deste personagem, Abe Lucas (Joaquin Phoenix) sendo exposto, na primeira sequência, em monólogo interno (em *off*, tratando de si mesmo na viagem de carro que o leva à nova localidade onde ministrará um curso de verão) se evidencia no aspecto físico, comportamental e verbal do tipo, a medida em que seu trânsito na comunidade universitária se torna mais intenso. Este aspecto também define um estado depressivo em que o personagem se encontra.

É na medida deste estado de angústia que emerge a figura de Abe onde o desânimo, a impotência e a paralisia se instalaram. Na classe de alunos aos quais ministra suas aulas usa algumas sínteses de filósofos como Kant, Heidegger, Nietzsche, Sartre, Simone de Beauvoir e outros contrapondo os ideais filosóficos ao “terrível mundo real” (como expõe no filme). O mal e o bem recebem ênfases para demonstrar o que seria um e outro na adequação de situações como a vivida por Anne Frank e ou onde se definiria o livre arbítrio. Nessa posição cética Abe segue na

introspecção de um indivíduo desesperado pelo que fazer objetivamente da vida, e impotente diante de alguns projetos, como o de finalizar um livro sobre Kant.

Uma sequência do filme nessa primeira fase é capital para expor o desinteresse do professor pela vida. No momento em que ele observa um grupo de jovens alunos manipulando uma arma e um deles explica aos demais a brincadeira da roleta russa demonstrando como se dá o encaixe de uma única bala no tambor e o gatilho disposto para a própria cabeça. Nesse instante, Abe toma a arma, gira o tambor, fecha-a, e atira na sua cabeça. Sem sucesso, repete a experiência ao menos três vezes diante da aflição dos jovens que estupefatos com a atitude dele, o desarmam. É o modo de demonstrar a baixa estima com a própria existência. Para ele, a racionalidade estava naquela atitude de desapego da vida.

Entre o envolvimento com a colega Rita (Parker Posey) e com uma aluna, Jill (Emma Stone), segue um percurso que o leva a ser o que não pode concluir: um amante que não consegue satisfazer a companheira e/ou um amigo que não quer ser amante.

É nesse clima que se dá o processo de imersão de Abe/ Phoenix numa segunda fase e que o levará a outro estado emocional. Ao descobrir casualmente o quanto uma mulher é maltratada em uma ação judicial por um certo juiz ele percebe que pode resolver a questão com uma atitude de eliminação da causa do sofrimento dessa mulher. Para isso premedita o assassinato do juiz de forma a se constituir um crime perfeito. A realização de sua “bondade” revela-se criadora para a ruptura com a crise existencial que o contaminava. E de depressivo e sem objetivo ele redescobre a vontade de viver.

A retomada de todas as situações que o acabrunhavam revitaliza-se e se torna a nova razão de suas atitudes. Agora com mais empatia desloca sua vontade para querer as coisas, como por exemplo, o interesse pelo sexo com a colega e a satisfação que sente nas longas conversas com a aluna. A redescoberta do ânimo trás os benefícios para reconhecer, em sua ação criminosa, um ato de humanidade e, nessa avaliação de si, será iniciado um rebate ao seu julgamento altruísta, pela jovem amiga Jill. Essa é uma terceira fase de seu percurso nesse meio. Que seguirá a uma quarta, entre as verdades sobre as contradições entre o crime cometido e a “filantropia” assumida e que se tornam expostas pela aluna como irracionais desvirtuadas pela sua concepção de bem e mal. Um plano final arrebatava o convencimento de Abe de que o crime perfeito eliminará seu próprio sofrimento.

Narrado como de hábito nos trabalhos de Allen, há economia de sequências, ótimo rendimento de atores, especialmente Phoenix e Emma Stone que esteve em *Magic in the Moonlight* (Magia ao Luar), o filme anterior do cineasta, e comedido trabalho de câmera. Tudo para contar um fato de forma rápida que até por isso sensibilize.

Mesmo depurando as influências que em sua maioria só serão percebidas à saída do cinema, há detalhes vistos como supérfluos, mas, se é possível reconhecer a proposta de Allen de desnudar seu personagem, as falas em *off* que extraem a intimidade deste podem ser consideradas como método de trabalho para o reconhecimento do processo divergente de ideias e atitudes de um tipo.

Recheado do interesse pela filosofia diz Allen que este foi capturado dos filmes de Ingmar Bergman. Diz: “Eles me chamaram a atenção. Na época não havia lido Nietzsche ou Kierkegaard, os filósofos que Bergman admirava tanto, mas todo aquele material me tocou profundamente. Fiquei fascinado pelos seus filmes, questões e problemas abordados. Os anos foram passando e li alguns livros relacionados à filosofia, podendo compreender mais claramente quem o havia influenciado e as ideias representadas nos filmes. Então cresci gostando de ler filosofia, comparando os filósofos e como desafiavam e refutavam um ao outro acerca de suas ideias contrastantes sobre questões impossíveis de responder”.

No processo narrativo Woody Allen seguiu a linha de alguns de seus outros filmes como *Crimes and Misdemeanors* (Crimes e Pecados), *Match Point* (Ponto Final: Match Point). Extrai o profundo significado da vida e das atitudes praticadas em torno da crença ou do desejo. No crime, a culpa ou a paz que evidenciam o castigo ou a impunidade, desejando a justificação moral.

Com três grandes interpretações – Joaquin Phoenix, Emma Stone e Parker Posey – o filme tem seu lugar na filmografia de Allen.

148. SPOTLIGHT- SEGREDOS REVELADOS

O cinema tem sido pródigo em apresentar dramas focando o jornalismo como centro de atenção, a exemplo: *Ace in the Hole* (A Montanha dos 7 Abutres, 1951), *The Front Page* (A Primeira Página, 1974), *All the President's Men* (Todos os Homens do Presidente, 1976), *Good Night, and Good Luck*. (Boa Noite e Boa Sorte, 2005), *Frost/Nixon* (2008), *Mad City* (O Quarto Poder, 1997), *The Girl with the Dragon*

Tattoo (Millennium: Os Homens que Não Amavam as Mulheres” (2011), e muitos outros em suas especificidades, além do clássico que não se pode deixar de citar, *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941).

A investigação jornalística traduzida nesses filmes apresenta os ciclos em que a imprensa incorporava as estratégias tecnológicas próprias da época e chegava ao público em dramas instigantes, traduzindo-se na busca da verdade sobre os fatos investigados e incorporados por Hollywood.

Em tese, o jornalismo requer independência, imparcialidade e autodeterminação além de criatividade sobre os fatos, mesmo que estes possam ferir susceptibilidades próximas. Requer reflexão sobre as coisas do mundo público e privado aplicando-se a prática da investigação sobre os bastidores da notícia com a busca de dados numa exigente averiguação.

O filme *Spotlight* (Spotlight: Segredos Revelados), recentemente vencedor do Oscar na categoria de melhor filme 2016, tem base em uma história real que deu origem ao livro, vencedor do Prêmio Pulitzer de Serviço Público, em 2003. Foi escrito pelos profissionais que participaram da apuração do caso. O roteiro de Joseph Singer e do também diretor Tom McCarthy tem maior aproximação narrativa com *All the President's Men*. Trata dos meandros de um jornalismo de rotina que é seguido pela equipe do Spotlight, caderno especializado em furos jornalísticos do “Boston Globe”, onde transitam, de forma integrada, com funções especificadas, os responsáveis pela editoria e demais focos de noticiais: Michael Rezendes (Mark Ruffalo), Sacha Pfeiffer (Rachel McAdams) e Matty Carroll (Brian d'Arcy James), chefiados pelo editor Walter Robinson (Michael Keaton).

Mas um novo editor do jornal vindo da cidade de Miami, Martin Baron (Liev Schreiber), ao ler em uma coluna que o advogado, Mitchell Garabedian (Stanley Tucci), denunciara o Arcebispo de Boston, Cardeal Law (Len Cariou), de saber que o padre John Geoghan abusava sexualmente de crianças e deixou de punir o acusado, esse editor demanda que o time Spotlight investigue o caso. Ele está preocupado com o baixo interesse dos leitores (o ano é 2001) e considera uma motivação eficaz para chamar a atenção do público impulsionar a tarefa de pesquisar o assunto avaliando as fontes e identificando o número de assédios e os acusados do crime em tempo real limitado.

O filme não se deixa levar por uma linha novelesca preferindo o tom de uma reportagem sobre reportagens, lembrando um pouco *All the President's Men*, de Alan

Pakula. Michael Keaton protagoniza o repórter que tivera em mãos um relatório inicial revelando fatos no passado e os omitiu. No momento em que emerge a necessidade de rever esses fatos, ele é encarregado de ressuscitar o tema e ganha reforço da equipe que com ele trabalha, evidenciando-se o colega muito bem interpretado por Mark Ruffalo. Este e a companheira de redação Sacha passam a entrevistar os operadores do Direito encarregados do caso, além das vítimas de agressão sexual (então adultos) por padres de diversas paróquias do local (Boston) com o número de casos que aflora surpreendendo a todos.

O resultado da investigação/reportagem teve como consequência, as evidências de algumas estratégias políticas da Igreja católica local, como a transferência dos padres pedófilos para outras paróquias e até uma autoridade religiosa afastada para Roma (podendo ser visto, até mesmo como promoção). Sempre corajoso na sua objetividade, o filme é desses que saúda o melhor do jornalismo e denuncia um velho drama que, no final da projeção, sistematiza os vários casos de pedofilia ocorrentes nos anos de silêncio mostrando o número de países em que houve a ocorrência desses fatos.

A narrativa proposta no filme, observada desde o início, parte do enfoque das salas dos editores, demonstrando como se constroem, nas redações de jornais, a pauta dos fatos a se transformarem em notícias investigadas e publicadas, assegurando-se a relação entre o interesse do público e a *expertise* dos jornalistas. É nesse tom que se expõe a proposta de mudança do foco de uma rotina gasta para o desdobramento de um fato que se transforma no grande mote que aos poucos vai envolvendo e interessando a equipe do caderno especial do jornal. Até o tempo entre o conhecimento do fato e o período de investigação dos dados de sustentação da notícia-reportagem são considerados no filme.

E é nesse percurso que o processo narrativo vai se abrindo de forma instigativa, ao interesse do espectador. Criar uma notícia em cima de dados que não emergem devido ao desinteresse proposital dos personagens envolvidos e instituições investigadas que fecham as portas para o não desvendamento se torna, então, o desafio para a equipe que trabalha integrada em busca de provas – essa também a grande sentença do caso. O outro elemento é o tempo de trabalho, os novos personagens que entram em cena e as vertentes abertas na investigação inicial que tende a levar para grandes dramas, marcantes na odisséia de uma outra figura que se evidencia como o nervo do assunto - as vítimas.

Novos encaixes no método inicial aplicado e estratégias que dilacerem os cadeados tão rigidamente convertidos em legalidade, a exemplo, a descoberta, por um dos membros da equipe do *Spotlight*, de que um certo processo já havia se tornado público, portanto, desnecessária a exigência de um juiz sobre a licença a ser dada para que este processo fosse consultado.

O filme aponta os meandros da vida dos jornalistas, mostrando as revelações a que chegam e que afetam o seu passado e a sua emoção. Vasculha a vida das vítimas e demonstra o quanto as denúncias se tornam dimensionadas pelas situações de classe social. Desencadeia a retração da alta sociedade e de pessoas importantes da cidade de Boston. Quebram-se amizades, reinquirem-se figuras que viveram o tempo das primeiras denúncias e se fecharam por não reconhecerem mais o sentido da justiça aos transgressores. E aponta, no momento atual, quantas vítimas ainda são recolhidas e afastadas dos espaços de pedofilia da instituição denunciada (essa é uma das últimas sequências do filme).

Com sua linearidade, envolve o uso dos recursos de formato clássico, uma trilha sonora sem ostentação revelando as múltiplas revelações do roteiro e um brilhante elenco que a cada momento vai deixando marcas de seu desempenho sobre o tipo de estratégia que aplica embora encadeado com os outros colegas de investigação.

Esse modo de impactar gradualmente as sequências, cria no espectador o olho mágico que acompanha os jornalistas dentro e fora da redação, quer nas caminhadas de espera nos gabinetes, na pressa no trânsito sempre tenso, mostrando de que forma um profissional consciente trabalha a sua reportagem. Não livra a responsabilidade do editor (Robinson/Keaton) que havia empacotado, anos antes, o relatório que hoje é recuperado do meio das traças do arquivo morto. Mas acima de tudo aponta para a hipocrisia de uma parte dos membros da Igreja, da burocracia jurídica e dos detentores de altos cargos sociais que tentam emparedar os fatos.

Com pouco mais de duas horas de projeção, *Spotlight* denuncia o assédio sexual de padres, mas é incisivo num detalhe: mostra o quanto pode ser imparcial e justo o profissional do jornalismo. Mesmo que a denúncia a que levam os dados encontrados o tornem receoso de enfrentar a sociedade que escamoteia a verdade. Para ser coerente comigo mesma, percebi uma ausência: o papel do empresário dono do jornal na publicação da reportagem. Mas aí seria um outro filme. Vamos esperar.

149. PICKPOCKET – O BATEDOR DE CARTEIRAS

Ninguém sai de uma sessão de cinema sem a noção das imagens apresentadas e sem uma opinião sobre o que assistiu. Do mesmo modo posso dizer que assistir a um filme de Robert Bresson significa a certeza de reconhecer nele a verdadeira arte das imagens. Não vai ser assim se o público já abrigou entre suas emoções o gosto pelos blockbusters e/ou pelos esquemas ficcionais que a indústria chama “cinema”. Triste.

Há alguns anos assisti a *Pickpocket* (O Batedor de Carteira, 1959) numa das sessões do Cineclub da APCC. Nesse momento, o filme não me trouxe tantas ideias do que estava registrado nas imagens, conteúdo discreto e profusão de elementos narrativos. Os acúmulos sobre essa arte àquela altura ainda me tornavam insegura e sem a maior amplitude da dimensão estética nas experiências de certos diretores. O fio condutor da representação narrativa ainda esperava o acontecer obvio. Aos poucos, ao assistir a outros filmes de Bresson àquela época senti a diferença entre os demais.

Revi o filme esta semana. Uma fantástica aula de cinema. Reflexos sobre o que deve ser tratado em um curso de cinema e a partir dele mostrar o que não ensinar. A começar pelo modo de desenvolver o tema e traduzir o processo narrativo em várias teorias.

O recorte inicial ou a primeira cena expõe, em resumo, o que o filme não vai ser, ou seja, ninguém espere um suspense. Também o próprio título já esboça o que o público vai ver – as estratégias de um batedor de carteiras. Se essa maneira de construir a narrativa se processa para desarmar as expectativas sobre o argumento, na verdade, trata-se de um ponto favorável de Bresson enquanto autor aplicando um modelo narrativo partindo de sua concepção de desmontar os tradicionais enfoques cinematográficos, haja vista que se já estamos cientes do que irá ocorrer, anular as expectativas é o foco condutor do que o público vai ver sobre as artimanhas do personagem. E é isso o que o diretor espera ao deslocar o interesse de um lado para o outro, ou seja, como vão se dar as ocorrências.

A câmera segue o assaltante Michel (Martin LaSalle, uruguaio) numa rotina contínua em busca de vítimas. Em cada situação ele procura apreender os equívocos e as maneiras para não ser percebido em ação, descrevendo, em off, na primeira pessoa, o desenrolar dos acontecimentos e/ou registrando em notas que escreve. Na primeira tentativa de roubo, num hipódromo, as mãos nervosas carecem de prática. Essa tomada é lenta. O tipo tenta uma primeira vez abrir a bolsa de uma mulher. Permanece parado

atrás dela, o olhar para a frente e de vez em quando para o ato em potência, as mãos se mexem, capturadas pela câmera.

Na segunda tentativa consegue desapertar os botões e deslizar as mãos para dentro da bolsa tirando o dinheiro. Ao sair do campo da ação é levado pelos policiais para a delegacia. Eles não podem provar que o dinheiro que encontraram com ele foi roubado. Ele está tenso, vai para o seu apartamento, adormece e só no outro dia vai a moradia da mãe a quem não vê há muito, mas mesmo assim, diz à jovem Jeanne (Marika Green), a vizinha que cuida dela, que não vai entrar, mas deixa dinheiro para as despesas.

Nessas sequências, Bresson expõe seu personagem e o que este vai dispor desse “ofício”, desenvolvido com todas as artimanhas necessárias a um verdadeiro profissional da coreografia executada com as mãos, afanando cédulas e objetos pessoais na abordagem às pessoas, aplicando truques que não são reconhecidos na hora pelos desafortunados. Há, inicialmente, uma entrega solitária a esse ofício, mas em outras vezes Michel articula-se com parceiros que também são seus “mestres” na “arte”. Múltiplos locais são o campo propício para aplicar os golpes, como os transportes públicos, o hipódromo, os bares, as ruas, por ex. Certas vezes é levado à delegacia, outra vez o delegado o encontra num bar. O diálogo dos dois evidencia o modo de pensar do personagem em relação às leis e ao crime: “Será possível admitir que homens com certas habilidades, dotados de inteligência, talento ou genialidade, e que são indispensáveis para a sociedade, ao invés de se sentirem paralisados sejam livres para desobedecer às leis em certos casos?”

A ideia é rechaçada pelo delegado, mas, numa visita deste à casa de Michel, este recomenda o livro *The Prince of Pickpockets*, escrito por George Barrington (1755–1804), um batedor de carteiras irlandês, vivendo em Londres, que registrou suas experiências. No diálogo vê-se de onde sai a filosofia de profissionalismo do tipo que segue entre erros e acertos a vida que leva. Sua lógica é transubstanciada como arte reveladora daquela filosofia de ação compulsiva desse tipo de roubo. E nesse processo ele tende a desenvolver as várias artimanhas para chegar à pureza da prática. Ensaia formas de tocar os bolsos internos, ou objetos que podem ser retirados de outrem sem que estes o percebam. É o tato que sonda as condições ótimas daquele momento.

O cinema minimalista de Bresson foge aos aspectos teatrais e de enredos comerciais. Sua câmera é livre para seguir o gestual de Michel, a maneira de este circular, de ensaiar o meio de tatear intra-vestes de suas vítimas, de falar (narrativa

econômica), de olhar. Este, aliás, é essencial na exposição do modelo que o personagem assume nas várias evidências que o filme explora sobre o objeto da narração. A vida dele se torna um segundo plano, por exemplo, o contato com a mãe doente a quem não visita, mas só sabe dela por Jeanne. Bresson transborda em demonstrar que se preocupa com a criação e não com a reprodução dos detalhes pessoais da realidade de vida do tipo, tão ao gosto do cinema tradicional.

Planos detalhes estabelecem a ação do roubo. O tato é fundamental para extrair o tipo de olhar que o “batedor de carteiras” estabelece na ação objetivada. Os planos fechados nos closes sobre as mãos (que roubam o relógio), na bolsa, nos bolsos do paletó dos passageiros dos transportes públicos, dos transeuntes a espera de um taxi funcionam expressando uma coreografia que marca a conduta perfeccionista de quem diz não precisar de emprego para viver. Compulsão que desmotiva o interesse num emprego tradicional.

E nesse formato chega-se ao momento em que o truque passa a ser da polícia para prender o tipo que se julga inofensivo à lá Barrington. E na prisão reflete sobre o que esperar da interrupção de sua liberdade. Mas então há Jeanne. Que pode superar o pensamento destrutivo de Michel. Mas então há as grades. Que possivelmente não serão capazes de suprimir o sentimento entre os dois. *Pickpocket* é uma aula de cinema.

150. O CAFÉ SOCIETY DE ALLEN

Aula de cinema todo filme apresenta, sendo ele avaliado bom, mediano ou péssimo. Cinema é arte, a única arte criada no sistema capitalista disse Vázquez, 1965, em *As ideias estéticas de Marx*. Na operação de criar o filme estende-se a natureza da estética e cinematográfica projeta seus pressupostos, alguns ousados, outros nem tanto, mas saídos da mente humana. Nessa expressão veem-se figuras marcantes de produtores de belas obras na arte do cinema.

De Chaplin a Woody Allen passa-se por tantos outros que a cada leitura visual se inscrevem como necessários no plano existencial. Tenho meus próprios amores nessa arte.

E nessa perspectiva de ensejar critérios de valor ao recente filme de Woody Allen, *Café Society* (2016), evidenciam-se as nuances do que o filme extraiu de cada espectador/a. Os que detém certo conhecimento da narrativa cinematográfica observam os elementos constitutivos do filme. Os que se constituem em um público

somente interessado nas realizações desse diretor também têm sua percepção própria do que viu e gostou ou não, alguns/as avaliando o repertório de suas obras, outros pelo enredo. Sintomático que mesmo os que detém uma significativa informação sobre cinema apresentem opiniões divergentes. Sempre o gosto determina a avaliação.

Nos filmes de Allen este se preocupa com a argumentação objetivada, o roteiro, a fotografia, a encenação dramática. De cunho próprio a sequência de elementos quer dizer que ele segue, como os demais diretores, uma meta ao desenvolver suas ideias, ensiná-las em um plano de desenvolvimento técnico e define a natureza dramática de expor essas ideias. Que se determina em um início, um meio e um fim, não necessariamente nessa ordem. Em *Café Society* a argumentação trata da indústria cinematográfica norte americana nos anos trinta e no modo como as principais figuras dessa indústria se articulam compondo um painel empresarial que torna o meio bastante sedutor, mesmo em empregos de baixa evidência. Hollywood se transforma no mundo fascinante a ponto de muitos aceitarem a subserviência em papéis de baixo nível.

No caso do filme, o parente pobre, Bobby (Jesse Eisenberg), aspira tornar-se escritor e se muda de NY para Los Angeles, em busca de um tio, Phil (Steve Carell), produtor de cinema, que transita no meio da elite do star system em crescimento, para abrir seu caminho. Este será o eixo detonador de toda a trama, com o jovem sendo o *office boy* na empresa, se articulando entre a busca por uma posição social melhor, vivendo um romance com a secretária particular do tio (Kristen Stewart) e todas as consequências que isso causa devido ao envolvimento daquele com a jovem e a sedução que as poses dele determinam no interesse dela. Entre idas e vindas num percurso de fora de seu interesse primeiro, Bobby se contenta com o modo tradicional de viver e, desse foco, estabelece uma maneira de crescer socialmente num outro mundo empresarial na sua cidade natal. Mas o lance do amor com a jovem Vonnie não foi resolvido. Será um dia?

O primeiro aspecto que se evidencia no filme é a fotografia de Vittorio Storaro, vencedor do Oscar na categoria por *Apocalypse Now*, *Reds* e *The Last Emperor* (O Último Imperador), exigindo ao diretor que ousasse na tecnologia digital, sendo então o primeiro filme de Allen a experimentar esse formato. Mas não só a fotografia lhe rende méritos e a expectativa do público é saber o que há de novidade nesse café que Allen providencia num cenário hollywoodiano dos anos trinta. A recorrência aos temas de sua predileção envolve a maneira de o roteiro favorecer sua “passada” pelos velhos

caminhos conhecidos dos espectadores, salvo em *Blue Jasmine* (2013) sua obra de excelência nesta fase.

Em três recortes, as cores, os personagens e os lugares evidenciam os pontos de apoio do que quer tratar no que se pode chamar de comédia romântica. Los Angeles situa o lugar de iniciação de Bobby Dorfman/Eisenberg quer como o espaço em que pretende assumir uma profissão (diferindo dos membros mafiosos de sua família, em Nova Iorque) como o que vai lhe dar entrada para uma nova classe social. A fotografia introduz as cores do diferencial entre essas classes, do sépia aos tons azulados impondo as hierarquias entre os que ditam as ordens na engrenagem da máquina da indústria que cresce. Nesse sítio Bobby encontra a mulher amada, Vonnie/Stewart, que ao mostrar-lhe a cidade se aproxima do jovem com as armas da sedução. Beleza e luzes brilham ao seu redor e envolve o protegido do chefe que também é o dela, inclusive sendo mais do que isso. Na condução dessas sequências presentifica-se o tom do cinema dos anos trinta em que certa mulher da classe social alta é condutora de beleza e os homens se tornam cativos desse charme. Pelo menos no cinema.

O retorno de Bobby à Nova Iorque sofrendo o mal do amor não correspondido pela opção de Vonnie em casar-se com o patrão incide no convívio em outro mundo. Deixa o cinema escorrer pela amargura do abandono da amada e reconstrói a vida num sítio doméstico onde mulher e filhos criam a nova cena para ele. A profissão de gerente de restaurante fino agrega-o na classe social abastada. Nesse segundo ato encontram-se novas cores, novos personagens e o reencontro com familiares que de um outro lado estão esbanjando violência e morte. Cores, sempre as cores definindo esses espaços. O brilho das luzes do restaurante contrasta com o escuro das velas onde os corpos são deixados pelos parentes mafiosos. Nesse lugar e nesse tempo, a era do ouro do cinema contrasta com o período da depressão econômica.

Esse grupo dos bastidores formado pelos familiares de Bobby dá o toque da terceira vertente do filme. Embora se presentifique desde as primeiras sequências compondo o perfil do personagem (numa cena de refeição conjunta, por ex.), em que pese alguns criticarem como “gratuita” a evidência deles no filme, a meu ver marca o momento em que a depressão econômica (1929) ainda estava se rearrumando no mundo econômico e o gangsterismo se reorganizava em outras atividades, uma vez que em 1933 o presidente Roosevelt solicitou ao Congresso dos EUA a revogação da emenda constitucional da lei seca e os que enriqueceram nesse ramo, com a dificuldade econômica advinda, acirraram os ânimos encastelados entre as diferentes gangues que

buscavam preservar cada palmo de suas áreas de influência. A guerra no período foi nesse tom e os Dorfman contribuíram nesse plano. Outro aspecto que se extrai deste grupo é o enfoque da crítica à família judaica, principalmente nos diálogos sobre religião, numa refeição doméstica.

Na devida exposição, *Café Society* apresenta uma estrutura dramática na composição do quadro de atores que considero na média da representação exigida pelos papéis. Se Jesse Eisenberg se sai bem circulando entre gângsteres familiares e hollywoodianos (cf. seu tio e o jogo verbal nas negociações da produção cinematográfica), está no mesmo clima quando apaixonado e também ao reviver o antigo amor a Vonnie. Kristen Stewart assegura pela fotografia de Storaro, as luzes e o calor ao novo amor, mas coerentemente se toca mais na posição econômica e social que o antigo namorado oferece. Como a atriz está em ascensão, ela apresenta sempre um melhor desempenho em cada papel que encarna. Na cena final do filme, os dois repercutem o silêncio-símbolo de um grande amor. Redefinirão suas vidas? Allen deixa na interrogação. Steve Carell, para mim, é sempre um ator renovado. Do bobinho em *The 40 Year Old Virgin* (O Virgem de 40 Anos) às novas caras que deu aos inúmeros filmes em que atuou, alguns melhores do que outros, neste *Café* está muito bem.

Canções de Richard Rodgers & Lorenz Hart dão o toque de jazz ao filme. Em Allen, não poderia estar de fora. Como também não poderia estar de fora o excelente roteiro, os enquadramentos, a mescla entre drama e comédia e o próprio diretor circulando no filme todo traduzindo sua presença na voz em off que domina a trama. Odisséia de Bobby no amor? Recurso de Allen para converter suas idas e vindas na difícil presença do amor em sua vida.

Quando referi acima que todo filme dá uma aula de cinema quis registrar que goste ou não goste de *Café Society* você sai do filme achando que o diretor está se repetindo, mas não pode dizer que ele não deixou registrado o seu ser enquanto criador.

Filme muito bom.

151. AQUARIUS – SENTIMENTO, LUTA E POLÍTICA

O diretor, roteirista e produtor pernambucano Kleber Mendonça Filho realizou seu segundo filme longa-metragem, *Aquarius* (o primeiro, *O Som Ao Redor*, de 2012), cuidando que o argumento não se restringisse a um só eixo dramático, mas a uma maior amplitude de sub-tramas inscrevendo-o a partir de uma personagem, da presença de

peças e manifestações sociais que demonstrassem o macrocosmo de um país que pudesse ser capturado do espaço micro – de uma família que festeja um aniversário e a recuperação da saúde de uma jovem mulher, à captura de um momento na história desta mulher já idosa – com circulação entre as múltiplas determinações da produção material dessa história, com o olhar na presença da política, dos sentimentos, dos afetos, das lembranças, das formas de vivência que mostrassem as pessoas e os contextos diferenciados.

No primeiro foco a jovem Clara emerge de cabelos à escovinha, circula entre amigos na festa de aniversário no apartamento em que a tia celebra 70 anos. O deslocamento dessa sequência inicial para Clara (Sônia Braga) já idosa desenvolve-se em uma outra perspectiva, no mesmo apartamento em frente à praia da Boa Viagem (PE). Aos poucos, essa figura vai se definindo como uma pessoa que cuida de si própria em um cotidiano solitário, mas cheio de vida, circulando entre o mando da casa, a convivência com uma empregada e os passeios à praia onde curte conhecidos provisórios, além de criar novas amizades.

Nesse reflexo da presença de Clara no apartamento centra-se o segundo eixo do drama de *Aquarius* quando ela resiste aos especuladores do mercado imobiliário que a visitam querendo comprar seu imóvel para construir algo “mais moderno”, como dizem. Ela foi a única pessoa que não aceitou sair de lá, seu espaço de moradia, onde tem tudo o que quer, conviveu com seus amores, marido e filhos, criou um forte vínculo sentimental ao lugar. Suas lembranças são muitas e essas vão sendo repassadas nas sequências que definem a dimensão da resistência de Clara aos sistemáticos assédios que sofre, alguns, inclusive bem perversos.

Sem *flashback* (salvo na primeira sequência do filme), mantém o trânsito da velha senhora no hoje dimensionado pelo prazer de ela viver ao seu modo, naquele lugar onde está supostamente isolada, visto que a antiga vizinhança já vendeu suas propriedades ao intransigente empresário que se aplica em um jogo cada vez mais agressivo.

Nessa tessitura narrativa em que a pressão do capital explode as resistências dos mais fracos, lembro de *Harry and Tonto* (Harry, o Amigo de Tonto/EUA, 1974) filme de Paul Mazursky em que Harry Combes (Art Carney), um professor aposentado com 70 anos, é forçado a deixar seu velho apartamento em Manhattan, embora utilize todos os meios legais para se manter no lugar onde sempre viveu com sua falecida esposa, criou seus filhos e que será demolido para a construção de um estacionamento. Sem

lugar para viver bem, pois não se dá com a nora, Harry inicia uma viagem, sem destino, levando seu gato, Tonto, como companhia.

Vê-se o diferencial entre os dois personagens de 70 anos sendo expulsos do lugar onde construíram suas vivências e seus afetos e que são tão caros para eles, haja vista que em cada objeto a lembrança de sua vida antiga emerge porque está forte na memória afetiva construída. Enquanto Harry segue um plano temporário de vida, encontrando amigos nos bancos de praça e fazendo amizades provisórias, Clara não se deixa influir pela agressão que sofre diariamente dos empresários e nem da decisão dos filhos. Nessa sequência da presença destes e outros familiares a síntese dos diálogos introduz o público nesse grupo, na forma de eles viverem, na profissão da mãe e no modo desta infringir o autoritarismo de alguns deles impondo sua vontade na tão “pródiga” venda do apartamento. Essa é uma sequência fundamental para mostrar quem é Clara, o que quer, o que não quer e demonstrar o pouco afeto dos filhos ao lugar onde cresceram e de suas lembranças. Principalmente para a filha (Maeve Jenkins, muito bem), qualquer “muito dinheiro” é passível de valer aquele espaço.

Mas Clara não se espedaça. Mostra-se “inteiriça” até num plano que poucos filmes apresentam, referente a questão da sexualidade do/a idoso/a (Mazursky não mostra esse aspecto em Harry). E até o fim vai à luta pelo que é seu, usando estratégias do jogo que a empresa imobiliária usara consigo.

O fecho do filme é justamente a expressão total da figura de Clara que a cada plano vai recebendo tratamento parcimonioso de Kleber Mendonça Filho. A construção da personagem não se revela pronto numa linearidade que lhe forneça a identidade acabada, nem se sabe quem ela é, salvo a força que emana de suas convicções nas situações vivenciadas e em diálogo com outros conviventes emergindo suas características de ser mulher, de sentir saudade do marido morto e dos filhos que nem sempre a visitam. Clara vai à luta e se sente bem por rejuvenescer a cada conquista. Aparentemente tão pequenas, individuais, mas com a força orgânica de quem sabe o que é uma conquista.

Alguns poucos tropeços não tiram o brilho de *Aquarius*. Que até no título se dá a ver o lado metafórico do filme. Ah, sim: Sonia Braga excepcional!

152. A CHEGADA

Filosofia? Tempo? Desconstrução da tradicional narrativa cinematográfica? Reflexão sobre como entender o processo da comunicação entre os seres sejam eles humanos ou não? São tantas as questões que atingem aos que assistem *Arrival* (A Chegada/EUA, 2016) que dificilmente uma só interpretação poderá resolver o problema levantado por Dennis Villeneuve ao basear seu trabalho no conto premiado de Ted Chiang, *História da Sua Vida e Outros Contos* publicado em 1998.

O eixo catalizador que tende a agregar as ideias do filme é a invasão de 12 enormes naves espalhadas ao redor do mundo, corpos desconhecidos e que precisam ser avaliados em sua natureza. A Dra. Louise Banks (Amy Adams) reconhecida linguista local (o espaço centrado é Montana/EUA) é recrutada pelo exército norte americano para o reconhecimento da linguagem captada através dos aparelhos de som do Departamento de Defesa, além do matemático Ian Donnelly (Jeremy Renner). Se a preocupação com os sons de uma linguagem desconhecida de alienígenas invasores irrompe como o elo assustador daquelas naves, a necessidade das forças internacionais é tentar reconhecê-las e estabelecer um contato com esses seres. E/ou extingui-los. Quem são, o que querem e o que representam nesse momento são questões que se fortalecem na medida em que o tom ameaçador do momento global viraliza nas descobertas de atentados terroristas.

Se o roteiro de Eric Heisserer, de *Lights Out* (Quando as Luzes se Apagam, 2016) tende a privilegiar a fórmula clássica de configurar uma história pessoal (as primeiras sequências captando a vida da Dra. Banks & sua filhinha) com a abrangência do enredo, todo o trânsito entre a presença dos cientistas e as etapas de avaliação dos movimentos dos seres alienígenas - esta fórmula, contudo, se transfigura e remete a narrativa a uma dimensão fantástica mostrando a natureza humana se desmontando e se remontando em cada momento conforme seja ou estejam sendo avaliados os passos de reconhecimento desses seres que a medida do tempo vai focando cada vez mais aproximados e estes vão deixando de ser sombras tornando-se visíveis através das lâminas de vidro que separam os dois espaços. Da forma anatômica (seres de muitas pernas) à prefiguração de sua maneira comunicativa com essas pessoas que os espreitam (desenhos pouco elucidativos para os humanos, mas definitivos para eles) conjuga-se uma suposta informação aos decifradores de imagens sem que estes

confirmem o que captaram através do conhecimento acumulado nas suas áreas de saber.

Na dissolução do enredo linear para uma maneira própria de aconchegar os sentidos, os tempos, a natureza das coisas, a existência humana e a comunicação desfazem-se o olhar sobre a sequência inicial (como primevo) em que a Dra. Louise Banks se investe da representação de mãe de uma criança, Hannah, vendo-a nascer, crescer, mas perdendo-a ao longo do tempo por condições adversas. É nesse momento que o processo da ação comunicativa do cinema de Villeneuve usa seus elementos para mostrar o que não quer transformar em banalidade. As identidades não são tão impositivas assim e a memória é a responsável pela desarrumação da odisséia da linguista. Foi ontem que Hannah nasceu? Ou será amanhã? Ou não haverá nascença? Ou o luto não ocorreu?

Nesse foco vê-se também os tipos de expressão humana onde as institucionalidades internacionais perseguem uma resposta rápida para o que consideram ameaça do desconhecido. Onde encontrar aproximação com membros de uma nação que estejam mais inclinados a avaliar com maior profundidade aqueles caracteres que expressam o processo comunicativo dos alienígenas? É invasão para a tomada do poder? É viagem de reconhecimento às formas de relacionamento entre os humanos pedindo-lhes paz, como fez Klaatu em *The Day the Earth Stood Still* (O Dia que a Terra Parou, 1951)?

O filme apresenta-se em blocos que operam como definidores conceituais e identificatórios. A presença em sala de aula da Dra. Louise Banks que interrompe a exposição aos alunos sobre a língua portuguesa identificará o contato dos militares norte-americanos para que ela seja a tradutora da linguagem dos alienígenas. E na sequência, cada momento que ela aplica seus dotes de conhecimento e não consegue a aproximação desejada e se intercalam flashbacks de sua vida com a filhinha, outros pontos se acentuam na decifração do tempo e na busca de um conduto objetivado pelos signos observados. Em qual foco ela está centrada - nos seres de múltiplos olhos que se aproximam expondo figuras cilíndricas pouco perceptíveis em seu conteúdo (depois equacionadas pela lógica matemática de Ian que estabelece parâmetros de símbolos) ou na perda da filha que ainda não nasceu? Ou já nasceu? E que tempo? Qual tempo?

O que me pareceu importante na reflexão do filme foi a discussão em torno da comunicabilidade, do tempo e das incertezas deste, das probabilidades dos acontecimentos na existência humana. Que formas de comunicação eu posso usar para

transmitir minhas ideias aos outros? Minhas ações seguem a simultaneidade das ocorrências mesmo as inesperadas? Posso me proteger das que são ruins e optar pelas que me trazem bons resultados sabendo antecipadamente das respostas? Nesse caso, a versão sobre o livre-arbítrio traduz a vontade de quem escolheu uma ou outra das ações.

No conjunto das ideias, a reflexão e a confiabilidade interpretativa da comunicação inter-nações foi valorizada, a exemplo, o diálogo entre Louise e o ministro chinês que aprova o reconhecimento que ela faz sobre a presença dos alienígenas na terra e esse fato repercute para as demais nações que já se preparavam para a guerra contra o desconhecido (cf. os múltiplos enfoques da mídia internacional).

O traço alienígena da comunicação racionalizada pela matemática pode catalisar o que viram os humanos nos alienígenas? E o que traduz a linguística em torno de uma significação simbólica daquelas figuras geométricas que se multiplicam à medida que os logs matemáticos executam ordens virtuais de Ian?

A proposta positiva dos representantes internacionais favoreceu o reconhecimento pelos seres do espaço através de seus interlocutores, no caso, a Dra. Louise Banks. Então eles retornam aos seus ambientes originários considerando, possivelmente, um tempo de conhecimento daqueles seres a quem observam, também, com suspeitas. Embora se reconheça que só podemos tratar de nós mesmos, na Terra, impossível desconhecer a observação que foi aplicada por eles aos observadores. O sentido dos seus signos traduzidos pelos terráqueos deu a visibilidade proposta pela construção narrativa de Villeneuve de que os universos se unem.

153. A MÃE! QUE EU VI

O teórico do cinema Jacques Aumont tem uma bagagem considerável de obras que abordam temas e categorias sobre a linguagem, sobre narrativa e imagem, além de análise de filme. Tenho me apropriado da leitura dessa literatura, menos do que eu deveria, mais em atender as necessidades urgentes. Dele, de alguma forma, me apropriado reconhecendo sua pertinência em considerar tipos de análise de filme. Um ponto necessário é o que ele trata em torno da narrativa cinematográfica em *A Estética do Filme* (2002). Para ele, o início do cinema é um meio de registro de imagens e ao seguir a dinâmica do processo, esta arte encontra a narração. No primeiro caso, a imagem é figurativa representando o objeto fotografado, que se torna reconhecido e,

nessa representação, explora o que quer dizer sobre esse objeto e, implicitamente, conduz um enunciado sobre esse objeto.

Diz Aumont (2002: 90) “o objeto já é um discurso em si”. Quer dizer, esse objeto recria o sistema no qual gravita remetendo a representação do mesmo a um determinado discurso, ou a narração deste relacionando-a ao retrato fotográfico, os quais considera como narrativas. O autor trata também da imagem figurativa cinematográfica, em permanente movimento, conseqüentemente, em transformação constante.

A transposição de um recorte de Aumont sobre o conteúdo da imagem no filme e o nível de representação que os elementos do cinema exploram para a constituição dessa imagem pretende embasar meu entendimento sobre o filme *Mother!* (Mãe!, 2017), de Darren Aronofsky, utilizando ainda outros recursos da análise da argumentação e dos tipos constituídos relacionados entre si. Para isso, valho-me de outros argumentos de conteúdo analítico sobre a figura feminina da mãe (Jennifer Lawrence) e a masculina, Ele (Xavier Barden) considerando a imbricação entre as duas versões.

Em *Está a Mulher para o Homem assim como a Natureza para a Cultura?* (1979), a antropóloga norte-americana Sherry Ortner constrói uma interessante argumentação sobre natureza e cultura, explicando que são categorias conceituais e em algumas culturas “estas se estipulam uma oposição muito mais forte entre as duas categorias, que em outras (...)”. A autora levanta a tese de que a identificação feminina, em cada cultura, dá-se através de um símbolo inferiorizado, destacando três níveis do problema: a) universalidade da subordinação feminina; b) a variação cultural do específico feminino, visto através das ideologias, simbolizações, classificações socioculturais; c) posição entre a ideologia cultural e as formas de ação, decisões, influências etc., das mulheres.

O problema da universalidade da representação sobre a subordinação feminina, ou seja, da desvalorização universal da mulher - fundamento de sua tese - é visto através dos seguintes dados: a) o elemento ideológico da cultura que leva à desvalorização explícita das atividades e dos papéis femininos, do que a mulher produz e dos meios sociais que utiliza, em relação ao prestígio assumido por qualquer dessas funções realizadas pelo homem; b) certos quadros simbólicos que facilitam interpretações implícitas realizadas através de avaliações inferiorizadas, como é o caso da “prerrogativa de violação”; c) e um último dado, refere à exclusão explícita da

participação da mulher na esfera pública, com base em subclassificações sociais e culturais. Estes dados podem ser vistos inter-relacionados, embora qualquer deles evidencie um grau de inferiorização da mulher, em cada cultura, nem sempre considerados socialmente como discriminatório.

Observa-se, através da análise de Ortner, a tendência a demonstrar que a questão da desvalorização universal da mulher se define através da identificação simbólica desta com a “natureza” e do homem com a “cultura”, surgindo daí as demais classificações que passam a determinar os estigmas e a negação de uma presença relacional hierarquizada entre o homem e a mulher.

Por outro lado, centrando na exposição de Bursh, o objeto tratado cria um discurso em representação, relacionando as imagens ao retrato fotográfico, considerando-os como narrativas. *Mother!*, o filme de Darren Aronofsky, expõe uma argumentação clássica sobre uma mulher assumindo a categoria de mãe, usando elementos que evidenciam os caminhos da narrativa utilizada pela história original criada pelo diretor que é também o roteirista, traduzindo-se em planos que formam as sequências de tempo e espaço.

O enfoque do principal personagem masculino, chamado simplesmente de Ele (Xavier Barden), utiliza planos próximos e câmera sempre manual para edificar a imagem do poeta/criador em busca de inspiração – em bloqueio criativo - para sua nova obra, contracenando com a mulher e a casa de moradia (ambas de confundem e estão a serviço d’Ele), ela vista quase sempre em *close*, e as dependências da casa em tomadas próximas, usualmente *travellings*, querendo dizer da importância da mulher/mãe sempre ligada à Ele, e a constante mudança que se faz nos aposentos. A Mãe (Jennifer Lawrence) restaura o lar marcado pela deterioração de um incêndio, mas é como se essa atividade fizesse parte do “serviço doméstico”, haja vista que é dividido com o tempo de execução dessas tarefas.

Em algumas sequências do filme, há tomadas que não chegam a delinear objetos e sim os estragos que se sucedem com as invasões de pessoas estranhas ao casal (especialmente a Mãe, sem que ela se faça ouvir pois, nos raros diálogos que trava com o marido, o que mais importa a Ele é a qualidade de senhorio, ou o que possa alimentar a sua vaidade de escritor bem-sucedido).

O artesanato de Aronofsky é sempre nervoso, procurando dimensionar a sua ideia de que a inspiração artística do homem deve sacrificar tudo e todos. Para isso o foco é sempre alegórico, não cabendo liames realistas a ponto de se ver o modo como

“suga” o coração (a base da inspiração) da esposa depois de sacrificar o filho em holocausto como se ofertasse ao deus da fama o que se cria na carne. Mas é nessa base simbólica que se reflete toda a ideologia do modelo da cultura tradicional sobre as relações entre homens e mulheres que ainda hoje tem peso e que subsidia o reforço ao preconceito e à discriminação àquelas mulheres que deixam de seguir o padrão estabelecido. Essa a minha perspectiva crítica nessa encenação que não oferece uma opção para, no final, pensar que, enquanto roteirista e diretor, portanto, criador das imagens circulantes no filme, numa perspectiva mesmo alegórica, desse um lugar para mostrar uma nova possibilidade da narrativa, de fuga a esses padrões, apesar da retenção social na cultura hierarquizada das relações de gênero.

Há planos que levam à continuidade da ação e a continuidade da argumentação que tende a ser a continuidade da tese que foi proposta pelo diretor e roteirista: Ele (Barden) será sempre o criador a quem todos se submetem diante de sua criação (cf. Ortner). Quando ele deixa de criar é esquecido, mas quando surgem animadores para valorizar suas obras ele cresce, é capaz de destruir o ambiente e ser Ele, o mesmo que está diante do fascínio da criatura que renasce em sua obra.

A figura da Mãe embora seja vista como a restauradora da casa incendiada, aquela que guarda as obras do criador - as vidas humanas, mas são, também, parte da obra que é gestada por ele - está sempre em segundo plano se admirando do que ocorre na relação dela e d’Ele. O acervo externo que Ele coloca para dentro de casa sem que ela tenha acesso a uma decisão para que isso ocorra – os humanos – o pai, a mãe e os filhos que chegam e se tornam hóspedes e/ ou tomam conta da casa – tem mais peso nas decisões d’Ele do que no dela que se vê isolada, oprimida. Decisões geradas pela inconsciência dela sobre a atitude tomada por Ele, que se manifesta prazerosamente sobre a presença íntima e cada vez mais delirante de seus admiradores.

Assim, seguem os planos organizados no filme – entrando espaço e tempo nas sequências construídas – com grande aspecto da simbologia como que são apresentados. E o final remete à perspectiva do início do filme - o criador já se fez por outros enredos aos quais submeteu o que será visto em seguida, é um fato recorrente – esmaga um coração extraído das entranhas da Mãe, transformando-o em mais um cristal que só atinge o pedestal depois dessa operação entre a extração do que há de mais puro na representação do amor.

Se se pensa em restauro de uma perspectiva crítica sobre a situação das mulheres em luta por direitos iguais e sendo exposto todo o desrespeito à figura feminina

representada pela Mãe, não vi nenhum nível de exposição desses símbolos restauradores, mas da recorrência ao que que Sherry Ortner constata em sua versão sobre o modelo definidor de “natureza” e “cultura” revelando as representações tradicionais de gênero. Usando um conceito que me fascinou há um mês, apresentado por uma graduanda da área de Letras/UFPA, percebe-se que, entre símbolos e metáforas do filme, há um “apagamento” da voz da mulher tratada como Musa.

Há muito mais para que seja tratado no filme, como a versão de alguns textos críticos que evidenciam os discursos bíblicos aproveitado pelo diretor/roteirista na sua narrativa cinematográfica. Alguns até estabelecem as passagens desses discursos apontando o que há de integrativo no texto fílmico. Noutra ocasião trato disso. Lembro apenas que para fugir ao modelo da mãe submissa, a Mãe/Musa sem voz, ao apagamento da personagem Mãe, precisava um outro modo de tratar a argumentação proposta. Há as mulheres anônimas da Bíblia que com certeza avançaram naquele ambiente patriarcal e deram o seu recado.

154. INGMAR BERGMAN E O CINEMA REFLEXIVO

Nos anos ‘60 conheci o cinema de Ingmar Bergman (1918-2007). Os primeiros filmes que assisti dele: *Kvinnors väntan* (Quando as Mulheres Esperam/Suécia, 1952), *Nära livet* (No Limiar da Vida/Suécia, 1958) e *Tystnaden* (O Silêncio/Suécia, 1963). Nesses três filmes, o que emergia de suas imagens e da narrativa tão simples que ele traduzia em discussão de cotidianos de homens e mulheres em várias circunstâncias, chamou a minha atenção e me envolveu visceralmente. O resultado disso foi reconhecer que a cada filme desse diretor uma maneira singular de vida se produzia em meio a inúmeras circunstâncias. Isso me fez reconhecer que, ao longo de todas as suas fases criativas de imagens para o cinema uma parte significativa de suas versões se detinha na situação das mulheres. Não de todas, mas daquelas que se faziam próximas de si, as europeias, brancas, a maioria letrada e de classe social média ou alta, definida pela linha do enredo, e se da zona rural ou urbana.

A tradução dessa linha de convergência de sua argumentação mantinha-se, contudo, nas instituições, na forma de estas focarem questões fundantes da vida humana, favorecendo uma repercussão mundial. A exemplo, a sociedade, o casamento, a religião, o Estado, a família etc. Ou seja, tudo o que se detém em modelos instituídos. Nesses ele revolve e desfaz as certezas que possam estar subjacentes.

O imperativo de Bergman – para mim um fator dos mais importantes do processo reflexivo no cinema – é a transferência de cenas do cotidiano numa sensível mostra de incertezas, usando uma narrativa simples sem simbologias, mas direta. No cinema desse autor (daí a sua infinitude criativa) – o tom dramático e emocional de um enredo traduz-se numa argumentação que pode ser uma possibilidade ou não. Tratando de alguns desses vê-se a subjetivação movimentar a câmera e/ou manter-se num plano próximo, ou médio ou geral. Incidem sobre o que espera demonstrar a narrativa simples e direta.

É o caso de *Kvinnors väntan*, cujo foco traduz-se em conversas entre quatro mulheres casadas com quatro irmãos, estes a caminho do local onde as famílias passarão as férias. Uma série de relatos individuais, com desabafo de fatos do cotidiano vão traçando formatos do relacionamento entre elas, expondo a maneira de organizarem a vida do jeito que então se mantêm naquela ambiência e parentesco. Casa de campo, paisagens da propriedade, com recortes em planos médios, mas utilizando, inicialmente, planos próximos para captar o contato entre as cunhadas, favorecem a construção psicológica das personagens, evidenciando esse movimento de câmera para que o espectador avalie, nas histórias contadas, os dramas matrimoniais, e se afaste e circule pela casa quando o filme finaliza em planos gerais não sem antes mostrar um momento de diversão com toda a família.

Bergman foca sobre as histórias de mulheres casadas expondo os sentimentos que emergem em versão conservadora ou mais liberal conferindo essa argumentação aos laços humanos entre elas e os maridos. São relatos internos que ao tempo em que escancaram a intimidade das vivências apontam um vazio existencial que as envolve num ciclo social opressivo, as vezes conveniente, intentando que a vida que levam seja mais suportável.

E Bergman segue seu ritmo como criador de uma outra história do cinema por sua maneira de ver as pessoas, as instituições opressoras e a arte convertida em possibilidade de fugir da opressão. Os conflitos que ele aponta a partir da linguagem que adota para mostrar, por exemplo, a simplicidade da trama que engendra para evidenciar o horror da religião sobre uma criança, ou uma mulher, ou um homem, ou alguém que busca conhecer a Morte, ganham importância no interior de cada filme seu. Quais conflitos? Como resolvê-los? Não há respostas visto que o gran finale de seus filmes repercute em divergências paradoxais em suas especificidades. É a irreverência. É a incerteza. Não há respostas. Só questionamentos.

Esse é o Ingmar Bergman que a cada obra inventa uma maneira de ver a vida. Esse é o maestro da reflexão. Seu cinema investiga com amor e simplicidade o comportamento humano.

Ingmar Bergman, 100 anos! Presente!

155. AS MÚLTIPLAS TRAVESSIAS NUM ESPAÇO

Kate Winslet em *Wonder Wheel* (Roda Gigante). O cinema de Woody Allen é marcado por uma teia cultural e de vivências pessoais favorecendo uma forma própria de autoria temática e estética de seus filmes. Da comédia às críticas traduzidas em sua formação nas várias épocas em que se alimentou de ideias familiares, religiosas institucionais e em sua própria tradução dessas culturas vividas, deslocaram-se para o seu “que fazer” no cinema. De certa forma, impossível dissociá-lo de uma série de eventualidades que ele apresenta no contexto de sua obra, embora ele negue essa visceralidade presente, a meu ver, em uma parte considerável de sua filmografia.

Seu mais recente filme exibido no Brasil, - o atual, *A Rainy Day In New York* (Um Dia de Chuva em Nova York), está sem data de lançamento – *Wonder Wheel* (Roda Gigante/EUA, 2017), tem sido visto, por alguns, como repetitivo, por outros como (o seu primeiro) filme dramático e, assim, como muitas obras de autores que permanecem produtivos no cenário da realização, o filme tem recebido críticas favoráveis e desfavoráveis por ser tratado com os mesmos “sintomas” de outras obras do diretor.

A crítica mais radical não se desloca tanto para a estrutura narrativa embora haja faíscas para tal, mas tende a abominar o diretor e sua obra pela denúncia que reaproximou a sua figura pública do pai que assediou sexualmente a filha menor confirmando as acusações anteriores. Sobre o *modus operandi* de representação das personagens femininas, avalio os espectros da realização, atentando para aspectos do roteiro, da fotografia e da atuação dos atores (vivendo as suas personagens) nesse cenário.

A abertura do filme é feita numa sequência sobre Coney Island (Brooklyn, Nova Iorque). De longe o visor da câmera detalha, à medida que circula, a ilha, a praia, as atrações variadas, vendedores ambulantes, o parque de diversões, as lojas e restaurantes. Recai nas pessoas que buscam locais para circular, enfim, foca na

multidão de transeuntes com o narrador da história definindo o tempo e o espaço, no seu palco improvisado como salva-vidas da praia, Mickey (Justin Timberlake).

Aliás, esse personagem é também um pouco narrador da história e ao anunciar sua identidade aponta seu desejo de escrever... melodramas para o palco.

Deste reflexo, o filme entoa a máxima do que pretende apontar no percurso que vai dar no roteiro. É tempo de verão em Coney Island, nos anos '50, e o foco se dá no relacionamento entre um operador de carrossel e sua mulher que trabalha numa lanchonete, viventes numa casa com espaço reduzido, à sombra do parque; a mulher deste com sonhos de fugir daquele marasmo a dois vivendo, ainda, uma relação tumultuada com o filho excêntrico/piromaníaco. Agrega-se, desde a primeira sequência do filme, jovem que foge da máfia e cuja esperança de não sofrer violência espera encontrar na casa do pai, nas suas próprias condições de protetor paterno e chefe de família.

Há o salva-vidas que circula nessa trama, justificando-se para o espectador por assumir um subemprego, com pretensão de ser um escritor melodramático. Essa trama geral, aparentemente simples, é construída com o reforço de elementos valorizados no cinema de Woody Allen, como a fotografia, a cor, os movimentos de câmera (que dão a entonação que um filme requer) e o desempenho dos atores.

As figuras femininas de Woody Allen têm alguns requisitos que expressam a sua cultura em termos do que é feminino e do que é masculino, mas não necessariamente em tratar essas duas categorias na perspectiva das teorias críticas da hierarquia de gênero. Trata-se de um enfoque com base numa relação marcada pela formação na cultura tradicional com seu modo próprio e patriarcal de ver as mulheres.

Em *Wonder Wheel*, o empenho do diretor é apontar o sentido de uma tensão familiar em que duas mulheres de idades diferentes, disputam o amor de um homem. A Ginny de Kate Winslet (que vive com o segundo marido) e a sua enteada Carolina (Juno Temple) que havia se afastado do pai, mas precisa deste para proteger-se dos mafiosos a sua procura. Elas têm aspirações diferentes, mas esperam tocar as emoções do salva-vidas Mickey à sua maneira. A primeira, para sentir-se viva (casamento aos pedaços, subemprego) transferindo ao namorado o que lhe resta de afeto e, também, pela afinidade dele com a arte teatral, ela que aspirava seguir a carreira de atriz. A enteada, desejada pela idade e beleza, confere àquele triângulo um contraponto bélico na relação já iniciada entre a madrasta e o sedutor, a ponto de aquela criar armas para o enfrentamento (cf. o momento em que Ginny deve proteger a jovem de seus

perseguidores mafiosos). Essa disputa amorosa, se leva a pensar em fantasias femininas, opera, na verdade, com a emblemática disposição de mudança de vida tanto de uma quanto da outra.

E quebra-se no lado que se pensa mais forte. Em Ginny circulam os efeitos de como se deu a mudança de sua própria sorte. Nesse caso, veja-se em outros filmes de Allen, como a personagem Cecília, de Mia Farrow, em *The Purple Rose of Cairo* (A Rosa Púrpura do Cairo), quebrando as amarras da violência doméstica, e ao materializar o personagem do filme que assiste diariamente, foge do cotidiano constrangedor com o marido e segue com essa figura mítica até aonde der. E Cate Blanchett (Jasmine), em *Blue Jasmine*, que nas várias mudanças de classe e de posição social impostas pelas falcatruas do marido e das quais também participou sem ter consciência disso, deixa o campo das retomadas pela antiga posição e cria sua própria linguagem num banco de praça, solitária (neste caso, um médio plano, disponibilizando câmara e objeto, para captar a pequenez dela no ambiente), falando para alguém (aproximação da câmera) supostamente ao seu lado.

A tensão conflituosa, nos dramas vividos pelas personagens femininas, desses três filmes revela-se em roteiros cujos contornos estabelecem os meios para definir o que tende a ser as evidências significativas desses dramas. Os planos (uma forte acentuação nos enquadramentos), a fotografia, a cor, a música, favorecem o espetáculo cinematográfico traduzido na vivência do dia a dia de cada figura transformada em personagem objetivada.

Em *Wonder Wheel* as evidências do drama de Ginny são fixadas em um tempo, cujos recortes de outros tempos passados traduzem a síntese do que se observa nas aspirações manifestas pela personagem. Tensão no casamento – o segundo marido – um homem rude que não a acompanha em seus ideais de viver o esplendor da atuação como atriz; tensão com o filho - não somente pela síndrome de incendiário dele, mas por se constituir num élan com as culpas que assimilou do primeiro casamento (cf. as conversas que a mãe tem com o filho sobre o pai dele; e na confissão ao namorado sobre esse episódio). Tensão com a enteada – a juventude, a beleza, o afeto do pai – na competição pelo amor de Mickey.

O trânsito, nesse enredo, se dá não só pelos diálogos que acompanham o processo, mas, principalmente, pela forma de a câmera ir atrás desses personagens, em closes onde a tensão deve se expressar nas máscaras próximas; em médio plano quando o ambiente necessita ser exposto e circulante porque operam integrados; em grande

plano quando há necessidade de apontar para o isolamento, os lugares de encontro, os espaços em que os vazios da praia querem mostrar o vazio existencial em que Ginny se acha. As escolhas musicais repercutem nos apelos ao tempo próprio e àquele tempo da ação dramática. Composta na base do jazz dos anos '50, tende a caracterizar as tensões e emoções da hora.

Com a fotografia de Vittorio Storaro a exposição do que está em jogo na tensão familiar – nos bastidores muito mais do que na arena da relação entre os quatro integrantes – a luz e os enquadramentos necessários a personalizar tanto a dona de casa quanto a amante, traduz o ambiente teatral das cenas construídas por Ginny, marcando imagens nas quais ela expõe tanto a euforia de ter conseguido alguém que a ame (há uma luz intensa e o enquadramento da câmera sobre seu rosto), explora as atitudes de desinteresse pela agenda do marido - não só o diálogo sempre tenso entre eles, mas as reações (luz intensa) quando este tende a proteger a filha. As sombras da roda gigante sobre a moradia têm impacto no momento em que Ginny reconhece que está perdendo terreno para a enteada e procura vestir-se à caráter com sua antiga indumentária teatral.

O resultado é uma farsa que aquele grupo está experimentando no sentido de jogar suas cartas de desejos e decepções em situações irreversíveis.

O fecho sugere que a consequência dos atos (de todos) é refletir uma rotina dramática que o corifeu da história assume. Mas as duas últimas imagens, muito sugestivas, mostram o garoto piromaniaco, filho de Ginny, fazendo uma fogueira na praia deserta (baixa luminosidade e ênfase na fogueira). E um close dela, espelhando seu sofrimento de prosseguir como a mulher por conveniência em um cenário que odeia. O giro da roda gigante que repete amores e dores num cotidiano que, por suposto, pode mudar. Já mudou.

Como a maioria dos filmes de Allen, este tem uma história pessoal por trás. Com base numa teoria crítica feminista as evidências são notórias sobre o tratamento do cinema às figuras femininas (cf. Ann Kaplan, Laura Mulvey, entre outras). No caso de Allen, sua obra, hoje, ficou marcada pelas denúncias de assédio à filha. Creio que é possível tratar da construção de suas figuras femininas pelo formato da cultura patriarcal que o acomete. A intolerância com a violência doméstica opera no rigor ao formato da construção da narrativa que aplica sobre as figuras femininas em sua obra. E é possível fazer isso. Não foi o meu caso neste momento. Gostei do filme.

156. A DIGNIDADE DE UMA VELHA DAMA

Adaptado de um conto de Bertolt Brecht, *La Vielle Dame Indigne* (A Velha Dama Indigna/França, 1965), é o primeiro longa-metragem do diretor René Allio (1924-1995). Como filho de Marseille ele filma a sua terra atendendo ao que lhe pedem as emoções mostrando como uma cidade muda de aspecto na medida em que a principal personagem da história resolve mudar de vida.

Madame Bertini (Silvye) ou Berthe, como é chamada, é uma mulher de idade avançada. Na primeira sequência do filme a câmera capta momentos angustiantes que ela está vivendo, na cabeceira do marido nos últimos momentos de vida. No processo que se traduz como os preparativos dos funerais do velho senhor, Berthe é cercada pelos filhos que desejam orientá-la. Mas ela se rebela. Prefere viver só, na casa onde morava antes. Resolve viver a vida que lhe resta de uma forma independente. E acompanhando as imagens que refletem o seu caminhar pelas ruas e lojas vê-se, não só a sua postura que evidencia surpresa pelas coisas que observa, mas, também, aos poucos, seu rosto se ilumina e ela vai aprendendo a sorrir; seguindo-se o percurso que faz pelas ruas e, por onde passa, a câmera envolve também a mudança de ambiente que está em reconstrução.

Berthe aparenta ter mais de 70 anos. É mostrada num curso de vida desde a viuvez e os seus novos relacionamentos e descobertas durante 18 meses. Há uma cena chocante para quem tem outro olhar sobre certas circunstâncias de mulheres casadas nessa faixa etária: a atitude de Berthe diante do cadáver do marido. Antes de comunicar a qualquer pessoa o triste evento, avidamente, investiga os bolsos dele, de lá tirando o dinheiro que encontra e escondendo-o sob a blusa. Daí em diante, a situação do enterro, a presença da família questionando com quem ela iria ficar, a decisão sobre a venda da casa, enfim, os filhos definindo, de forma aleatória, o curso de vida que ela deveria ter daí em diante, desconsiderando a sua opinião. Mas seu propósito será outro, afastando-se dos filhos e construindo seu grupo de sociabilidade composto de uma prostituta e o namorado desta, vendendo a casa e os móveis, passeando no shopping e fazendo o que não deve ter feito antes, quando casada: olhar a louçaria, as panelas nos shoppings e... tomar um sorvete num banco de bar.

O filme não só ganha mais luz como a direção de arte especifica as transformações físicas da cidade, as ruas e prédios que traduzem a modernidade até então desconhecida pela senhora Berthe, presa ao velho sistema patriarcal.

Bretch propunha, justamente, o encontro social aliado ao íntimo. O roteiro de Allio com Gérard Pollican apega-se aos elementos de linguagem, seja a cenografia seja a edição (Sophie Cousein) seja a iluminação (fotografia de Denis Clerval) e, sobretudo, o desempenho de Silvye (1883-1970) exibindo a postura da idosa na expressão corporal, salientando seu semblante que vai gradativamente se iluminando (chegando ao sorriso) quando acha um mundo que desconhecia embora pressentisse existir fora do lar. Isso e a canção de Jean Ferrat que acompanha a história de forma descritiva.

Allio acompanha Sylvie pelas ruas de Marseille em *travellings* memoráveis, ressaltando nessas tomadas as transformações que se passam no ambiente (e na personagem Bertini). O movimento de câmera não é gratuito ou excessivo. Há um apoio sistemático da necessidade de narrativa, pretendendo sempre alcançar a difícil posição de um drama introspectivo que o escritor (Bretch) traduziu em palavras (e entra aí o difícil processo de transformar em imagens o que se escreve em muitas vezes poucas linhas).

O filme emociona e, como tal, pode gerar uma licença crítica de quem o vê. Mas em constantes revisões percebe-se o ganho de René Allio na sua estréia por trás das câmeras. Foi também o seu primeiro roteiro para longa-metragem. Fez cinema até 1991.

Mas a ideia de apresentar um tema fascinante sobre mulheres idosas, formadas em um sistema patriarcal que definia a vida delas é fascinante. Principalmente nos dias atuais.

Vivamos a independência, mulheres de todas as idades! Vamos à luta por nossa liberdade!

157. NOTAS DE CINEMA

1. Aproveitando o sucesso que vêm obtendo o filme *Obyknovennyy Fashizm* (Fascismo Sem Máscara), o Cine Clube da APCC, programador do Cine Guajará da Base Naval de Val-de-Cães, apresentará hoje e amanhã naquele cinema um mini-ciclo sobre o nazi-fascismo, exibindo o citado *Obyknovennyy Fashizm*, hoje às 20:30h e *Obchod na korze* (A Pequena Loja da Rua Principal), amanhã às 20:30h. O segundo filme, que muitos já devem ter visto trata do problema dos judeus na Tchecoslováquia durante a 2ª Guerra Mundial e recebeu o Oscar de melhor filme estrangeiro. Um dos

diretores da citada película, Jan Kadar, trabalha agora para a tv americana, e dele vimos recentemente um bom filme com Alan Arkin no Canal 7.

2. Tinha que ser; a lembrança de levar à tela o Super-Homem, famoso personagem dos quadrinhos, levou os produtores de Hollywood a lançarem mão de outros “heróis” como “O Homem-Aranha” e o “Capitão Marvel” A Columbia, que produziu “O Homem-Aranha”, já está com o filme no Brasil e pretende lança-lo agora, em janeiro, antes, portanto do “Super-Homem” que nos vai chegar via Warner Bros.

O amigo Arnaldo Pardo Jr. que é um quadrinhista ferrenho, deve estar gostando da moda.

3. Vai ser diferente a apresentação dos 10 melhores filmes de todos os tempos em Belém. No lugar de se lançar no Cinema I filmes com certificado de censura vigente e, por isso mesmo, limitando a programação, o Cine Clube da APCC vai tomar o encargo e fazer a Mostra dentro do rigor crítico, seguindo de acordo com o consenso mundial, ou seja, o que os críticos do mundo vêem como os filmes mais importantes da História do Cinema. Isto, aliás, é o programa mais ambicioso do Cine Clube para 1979, o 12º de suas atividades ininterruptas.

“O Irmão Mais Esperto de Sherlock Holmes”

Gene Wilder começou sua carreira como protagonista dos filmes de Mel Brooks. Não se contentou, entretanto, em ser apenas ator e passou para a poltrona de diretor nesta associação com Richard Roth, escrevendo e dirigindo esta comédia sobre *The Adventure of Sherlock Holmes* (O Irmão mais Esperto de Sherlock Holmes).

Combinando o absurdo e o cômico, Wilder oferece um tipo de comédia bastante aceitável pelo espectador mais exigente.

A fria têmpera inglesa da procedência se evidencia nos mínimos detalhes de ambientação sem, contudo, desvalorizar o conjunto do filme. Sente-se segurança no jovem diretor, inclusive na condução de atores em suas novas caracterizações uma vez que a maioria já trabalhara com Gene Wilder em *Young Frankenstein* (O Jovem Frankenstein).

O filme deve ser visto como o absurdo, com as loucuras e comichadas de uma produção que quer ser mais que uma comédia, mas uma crítica ao “bastante elementar” de um Sherlock Holmes da “*Baker Street* de Sir Conan Doyle”.

Cotação: Bom.

Especiais

O Cine Clube encerra hoje o ano cinematográfico “especial” com a última exibição de *Ballet no Bolshoi*, às 20:00 horas no Guajará. Na ocasião será apresentada uma homenagem da APCC ao Comandante Sérgio Ypiranga dos Guarany's, que em janeiro deverá estar deixando a capital belenense para exercer a função em outro Estado.

Amanhã, a grande abertura do ano “extra” com *Hearts and Minds* (Corações e Mentes) de Peter Davis, tido com muita razão com o melhor filme exibido no Sul em 1976. Nós já vimos o filme no Recife e endossamos a afirmativa. *Hearts and Minds* leva no Grêmio Português, enquanto no Guajará deverá ser exibido *The Great Dictator* (O Grande Ditador) de Charles Chaplin, filme que levará também domingo pela manhã no mesmo cinema e à noite no Grêmio.

158. UM CINEMA MARCADO DE MULHERES

Para além do tempo

Ainda garota eu freqüentava o cinema da minha terra, Abaetetuba, sempre como uma festa familiar. A primeira figura feminina que vi na tela foi a Branca de Neve usada num filme documentário exibido pelos médicos da Fundação SESP, no final da década de 40. Em praça pública, o telão no meio da rua, a população era levada à prevenção das doenças através desses filmetes que eram produzidos pelo USIS.

Vejam só: usando-se a Branca de Neve tratando de sete anões sujos de pó das minas de brilhantes, levava-se a mulherada da cidade a incrementar as suas tarefas familiares em torno dos cuidados com o marido e os filhos. Limpar, cozinhar, lavar, assear as crianças e os idosos eram atividades que a bela do desenho animado deixava como recado às mulheres, prevenindo os homens de que a saúde familiar tinha que contar com esse aparato indicativo e a felicidade de todos dependia desse compromisso.

Possivelmente não havia insurrectas, pois no outro dia ouvia-se nas conversas entre vizinhas os comentários sobre as imagens do documentário e, mais ainda, viam-se as marcas dessas imagens através da prática de tirar cortinas, espanar, lavar, escovar o chão e até pintar os quartos, pelas mãos das mulheres.

Isto que recordo agora tem a ver com a minha idéia sobre a representação da mulher no cinema.

Na maioria dos filmes, incorre-se em recorrências aos papéis ditos femininos, no espaço doméstico, sempre mostrando quem é quem na casa e na rua. Quando há um “Kramer versus Kramer”, que expõe a história de uma mulher fugindo aos esquemas tradicionais e deixa o filho aos cuidados do marido, abandonando a casa, o enfoque tende a ver o personagem masculino com o peso de uma dupla jornada de trabalho, cuidando para não perder o emprego e ao mesmo tempo armar as condições para o cuidado com a criança. E ao retornar em busca do filho, a platéia que ficou na cadeira torcendo para que tudo desse certo na casa do pai solteiro reage e acusa a infeliz demonstrando que já escolheu o seu “herói”.

O inusitado não é o fato do marido não dar conta do recado, mas da platéia não identificar que tanto um quanto outro trocaram de posições sem que lhes afetasse a condição de ser de um dado gênero. Tanto homens quanto mulheres podem ser domésticos ou públicos, basta exercitarem as demandas.

Mas as figuras de “Stela Dallas” (1937, King Vidor) há aos montes. Mãe que dá a vida pelos seus filhos achando que esse é o seu papel, incorrendo em desconsiderar a si própria em função desse sentimento que julga “natural”. Alguém no cinema colocou por lá uma representação dessas que trás muitas lágrimas, mas também muita culpa de quem não segue à risca o recado.

Há hoje outras figuras garantindo o cenário da emancipação das imagens sem jaça do papel doméstico, mas por trás há sempre bastidores que escondem outros rostos responsáveis por esse papel.

As cineastas feministas européias arguem a construção do modelo feminino no cinema como uma posição fora da história e da cultura, definindo-se a sociedade através da história do homem (de classe média e branco), demonstrando-se que: a) “em termos de narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como têm sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm status “eterno” que se repete, em sua essência, através de décadas; superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo- mas se arranharmos a superfície, lá está o modelo conhecido.”(Kaplan, Ann.. A Mulher e o Cinema, p. 17) b) Questionamento das histórias tradicionais que excluem as mulheres - não vê-la no modo total – cujo fenômeno foi orientado para um início certo, mas para uma história geral - gerando o relativismo das posições e situações, sem levar ao essencialismo.

159. ANO NOVO EM DVD

Os últimos filmes em DVD que assisti neste final de ano são todos datados de muitos anos. Hoje é comum classificar de clássico as produções antigas. Mas, a verdade é que exibem peculiaridades que as tornam, no mínimo, curiosas aos olhos de agora.

Foram lançados há pouco: “Crime em Paris” de Henri George Clouzôt; “O Homem das Novidades”, com Buster Keaton; “Justiça de Amor”, de John Ford; e “Chantagem e Confissão” e “Assassinato”, dois Hitchcock da primeira fase, na Inglaterra.

O filme de H.G. Clouzôt, no original “Quai des Orfèvres” (1941) foi citado no recente Quentin Tarantino “Gloriosos Bastardos”. O de Buster Keaton mostra o grande comediante como um cameraman que busca emprego na Metro Goldwin Mayer. O de John Ford, de 1928, ou seja, na fase do cinema mudo, é um melodrama protagonizado por um dos atores preferidos do cineasta: Victor McLaglen. E os filmes de A. Hitchcock mostram como o cineasta surgiu na sua Inglaterra, já adotando o gênero que o imortalizaria.

Mas o que seria interessante ver agora, na entrada do ano novo?

Lembro-me do reveillon de 1900 que revela uma atriz na moça que vendia flores próximas a um cabaré: “La Violetera”. O filme deu fama a Sarita Montiel, tornando-a mais conhecida do que o western que protagonizou nos EUA sob as ordens de seu marido Anthony Mann. Não só investiu-se como a atriz-cantora conhecida como deu margem a muitos melodramas estrelados por ele. O filme dirigido por Luis César Amadori é desses que a crítica detesta e o público adora. Fez sucesso popular no Brasil e ainda vende DVD.

Em “A Carroça Fantasma” o sueco Victor Sjostrom exhibe uma lenda nacional em que na noite de 31 de dezembro circula uma carroça puxada por um espírito. Ele procura quem morre nesse dia e precisamente às 24 horas para substituí-lo. Quem dessa forma deixar o corpo ficará guiando a carroça até que outro desencarnado na mesma circunstância venha substituí-lo.

No famoso “Cidadão Kane”, o jornalista Charles Foster Kane, na redação de seu jornal “Enquire” abre um presente de Natal e se ouve dizer “Merry Christmas” (Feliz Natal). Há uma elipse, ou seja, um plano que segue este dos votos natalinos para “and a Happy New Year”(e um Feliz Ano Novo).

Em “A Noite de S. Silvestre”, filme do movimento “kammerspiel”, a tendência alemã que surgiu contra o expressionismo dos anos 20, toda a ação tem lugar na noite do fim do ano e o filme só abre espaço para a luz natural no alvorecer do dia.

Em “O Destino se Repete” uma mulher, interpretada por Joan Leslie, consegue retroagir no tempo e passar a viver a entrada do ano que está acabando. Com isso ela deve corrigir um fato que a levará a um assassinato. Richard Basehart, (personagem I Matto de “La Strada”, de Federico Fellini), estréia como ator nesta produção de 1947.

Em “O Último Encontro” Merle Oberon é portadora de uma doença incurável e George Brent um presidiário que deverá ser condenado à morte. Eles se conhecem numa viagem marítima para os EUA e festejam o ano novo sabendo que será o último de suas vidas. Mas não dizem um ao outro esse destino. Ficou célebre a seqüência em que duas taças se quebram no festejo da meia-noite.

Uma pena que os três últimos filmes citados não estejam ainda editados em DVD. Mas como muitas distribuidoras estão exumando velhos sucessos, pode ser que este ano um deles alcance o nosso mercado. Seria de festejar, embora o que se deseje mesmo, aos cinéfilos que lêem a coluna, que o ano seja de bons momentos, de saúde e paz.

160. AVATAR

Os créditos de “Star Wars” mencionam “um planeta muito distante” como cenário das aventuras dos jedís & ETs vilões. “Avatar” (EUA, 2009) o novo filme de James Cameron (“Titanic”, “Segredo do Abismo”, “Alien 2”, “O Exterminador do Futuro”) passa-se em um planeta distante anos luz da Terra onde uma espécie peculiar de seres inteligentes vivem em harmonia com a natureza e cultuam uma fonte energética que parte de uma árvore. Neste preâmbulo já se encontram citações diversas na idéia do diretor, mais tarde um roteiro e muito mais tarde uma realização que pede efeitos especiais impensados anos atrás.

Em resumo, o argumento trata de um ex-combatente parálítico que substitui o irmão cientista na pesquisa de um minério importante para a sobrevivência da Terra encontrado num mundo chamado Pandora. Para conseguir isso ele precisa criar um avatar (uma representação para o seu corpo) para poder viver em uma atmosfera hostil e se infiltrar na sociedade dos Na’Vi, os habitantes do lugar. A cópia do ex-combatente

dedica-se não só ao ambicioso plano, mas à defesa das criaturas simples de Pandora. E acaba se apaixonando por uma jovem guerreira.

O filme é principalmente um prodígio de efeitos especiais. Criado para ser visto em 3D, apresenta um outro mundo com uma grandeza de detalhes a suplantiar até mesmo o que se viu até hoje em animação (é só comparar com a floresta de “Up”). Mas não é só isso. A temática implica em crítica à política bélica norte-americana, aludindo às campanhas no Vietnã e agora no Afeganistão (para citar só algumas), à ambição dos poderosos, à ofensa à ecologia, ao tratamento dado aos nativos que ainda utilizam armas primitivas em seus combates (pode-se generalizar para os subdesenvolvidos), à opressão em nome da ciência, à materialização dos sonhos, à questão do “outro” ou a intolerância à diversidade, à revisão constante dos estereótipos de herói e vilão, ao papel da mulher, antes passiva nos filmes de aventura (as exceções correm por conta de heroínas de gibi como Nyoka), hoje guerreiras a lutar ombro a ombro com os seus parceiros homens, enfim, a uma série de conceitos que não se limitam a um determinado tempo e determinado espaço.

Também (o roteiro) é uma colcha de retalhos de filmes famosos. Há citação de “King Kong”, de “Star Wars”, de “Matrix”, de “O Senhor dos Anéis” e até mesmo de “Apocalypse Now”, numa seqüência em que, apesar da utilização de outra música, fica na memória do fã “Cavalgada das Valquírias”.

Nada dessas alusões representa falhas na obra de James Cameron, ausente de filmes de longa metragem desde “Titanic” (ainda a maior bilheteria da história do cinema), realizado há doze anos. Afinal, quem vive cinema pensa cinema e a prova está no que Quentin Tarantino idealizou com “Gloriosos Bastardos”, citando filmes & cineastas de diversas nacionalidades e épocas.

O “show” de Cameron, superlativo de blockbuster até pela qualidade artística, é longo, mas não aborrece. Pode-se discutir a metragem da seqüência de batalha final, cerca de 20 minutos das 2 horas e 40 do filme. Mas não dispersa a atenção e, apesar do enredo ser minúsculo diante da magnificência do projeto, não se perde o sentido romântico que o preside. Chega-se a ponto de um final que pode ser visto como uma licença poética: o homem que sonha (e gosta do que sonha) pode “viver” este sonho (mesmo que não abdique de sua qualidade humana).

O filme está recebendo a acolhida que o cineasta esperou. Pena que por aqui esteja sendo exibido em cópias “standard”, ou seja, em 2D. Mas chegará no início do ano em 3D. E, no caso, valerá a pena ver de novo.

161. AMANTES CHEGA EM DVD

Um dos melhores filmes deste ano é um dos mais procurados, agora, em DVD (a exemplo da Fox Vídeo): "Amantes" (Two Lovers/EUA, 2008), de James Gray. Sobre ele escrevi no período em que foi exibido nos cinemas, cujo trecho reproduzo:

"O eixo focal foi estabelecido em, pelo menos, três seqüências e deu oportunidade de traçar alguns comentários sobre o entrelaçamento de Leonard e suas atitudes. (...) Se ambíguo ao tomar decisões sem remédio para a estabilidade emocional e agir impensado, com Sandra, no primeiro momento, Leonard (Joaquin Phoenix) recorre ao estabelecido (status quo) considerando a afinidade que ela lhe trouxe num primeiro diálogo que mantiveram na casa dele. Mas a jovem não é tratada pela câmera como esta o faz sobre Leonard, portanto, é na atitude masculina em relação às representações do feminino que será mantido esse foco.(...) Esse enfoque, a meu ver, fortalece a visão tradicional da subserviência feminina, sem deixar de mostrar o sentimento que a jovem dedica ao personagem-centro. Nem ninguém espera que chegue a tanto, pois o "véu iluminador" sobre ela está composto na normalidade da submissão entre os gêneros".

O texto integral pode ser lido em meu blog. Vale a pena (re) ver o filme, uma das mais delicadas abordagens do relacionamento íntimo desde as primeiras obras de David Lean (como "Desencanto" e "As Cartas de Madeleine").

Também está sendo procurado nas locadoras o filme nacional "O Contador de Histórias" (Brasil, 2008) de Luiz Villaça, com base na biografia de Roberto Carlos Ramos. O autor era um menino pobre a quem a mãe havia colocado na FEBEM de Belo Horizonte seguindo a propaganda exposta na TV no tempo do governo militar. Lá o menino começa a ser violentado desde o momento em que chega, quando não o deixam se despedir da mãe. Fugindo várias vezes é considerado, pelos instrutores, de "irrecuperável" e cada vez mais alvo de violência. Por sorte dele, ao chegar de uma das fugas ganha atenção de uma pedagoga francesa (Maria de Medeiros, a atriz portuguesa de fama internacional). Ela passa a tratá-lo de forma muito especial como uma experiência de educação. Assim, ensina Roberto a ler, escrever, relegar as atitudes cruéis dos outros e construir uma vida produtiva (acaba como professor na própria FEBEM). Os atores que interpretam o personagem nas diversas idades são ótimos, especialmente Marco Antonio, de apenas 6 anos. Penitencio-me do fato de não ter

mencionado o filme na minha relação dos mais interessantes da temporada 2009. Anotem o título.

“Leningrado” (Leningrad/Rússia, Inglaterra, 2007) não chegou aos cinemas locais. Mira Sorvino protagoniza Kate Davis, uma jornalista inglesa indicada para cobrir a guerra (a 2ª. Mundial) em Leningrado (URSS), e acaba como todos os habitantes do lugar, cercada pelos nazistas. A direção de Aleksandr Buravsky, também autor do roteiro, prende-se aos fatos de forma linear, ganhando com uma produção que recria o ambiente histórico. É um filme correto, embora sem brilho.

E ainda pode ser encontrado agora em DVD “Yentl” (EUA, 1983) o primeiro filme que Barbra Streissand dirigiu, tendo sido vencedora de um Globo de Ouro e, o filme, a melhor trilha sonora. Uma história de uma garota judia que se veste de homem para poder estudar o Talmud, texto sagrado hebraico. O encontro com um colega e o seu papel no romance desta personagem, ditam o comportamento entre os gêneros na área religiosa e um impasse entre o amor e o intelecto. O filme fez sucesso de público nos cinemas.

162. NO MUNDO DA FANTASIA

“A Origem dos Guardiões” da DreamWorks

Não me lembro de tantos filmes de animação sendo produzidos como agora. A facilidade oferecida pelos computadores gerou um estímulo ao gênero, que antes necessitava de uma custosa e engenhosa pintura para cada quadro. O problema do excesso de oferta é a diluição da qualidade. Poucas animações devem subsistir no futuro. Mas há nobres exemplares como os do estúdio PIXAR – “Ratatouille”, “Wall E”, “Up” e os 3 “Toy Story”. Este ano assisti a três títulos de bom nível: “Valente” (Brave), da Pixar, “Frankweener” de Tim Burton & Disney e agora “A Origem dos Guardiões” (The Origin of Guardians) da DreamWorks. Este último apresenta não só uma técnica primorosa com aplicação do efeito tridimensional (3D), como um roteiro imaginoso com base em uma história de William Joyce. Guardei, por exemplo, a frase do pequeno herói para uma criança que estava perdendo a fé nas fantasias que lhe contavam. Disse ele: “-Você descrê do sol ao ver que ele foge para dar lugar à lua?” Pois a base do filme é esta: o que gera a descrença dos meninos e meninas em ícones da infância de várias gerações.

A história parte de um garoto chamado Jack Frost, na verdade um dos mitos da cultura norte-americana, que é guinado, pelo Homem da Lua, a reconhecer a sua identidade para livrar o mundo da escuridão proposta por Breu (o nosso Bicho Papão) com isso salvando Papai Noel, Coelho da Páscoa, Fada do Dente e Homem da Areia, todos voltados à tarefa de trazer alegria às crianças em diversos períodos do ano.

Uma escuridão sobre a infância leva consigo ou destrói não só a ingenuidade, mas a felicidade desse momento da vida. Quando a menina focalizada tende a descrever do Coelho da Páscoa ele, literalmente, encolhe. E Breu acha mais fácil prosseguir derramando uma gigantesca nuvem negra sobre o planeta. Isto faz reunir a equipe de ícones das histórias infantis e começar um combate contra o malvado que em princípio quer tirar a fé das pessoas desde que se entendem como criaturas pensantes.

Realizado em 3D, “A Origem dos Guardiões” aproveita bem a técnica que aproxima imagens e constrói profundidade de campo. Esses elementos surgem fortes em sequencias como o combate final entre heróis e vilão. É claro que uma proposta de história de e para a infância não pede um final infeliz. Mas a construção a partir de um bom roteiro deixa os espectadores de baixa idade em estado de alerta. E dessa forma evoca a magia como ponto de apoio na ideia de que não se deve tirar os sonhos dos que ainda podem sonhar com mundos e figuras fantásticas. O pessoal da Dream Works, à frente o diretor Peter Ramsey, soube trabalhar na área específica da trama, endereçar o seu trabalho a quem de direito. E o importante: não procurou fazer um filme em que os acompanhantes dos menores se sintam entediados. O resultado é bem divertido para todos e a prova está na boa acolhida obtida pela animação em diversos países inclusive numa provável indicação desse filme na condição de candidato a candidato ao próximo Oscar do gênero.

Pena é que não nos brindam com a trilha sonora original (as cópias são dubladas). Para os que exigem mais é esperar o lançamento em DVD.

Houve tempo em que segui uma trilha de crítica negativa à fantasia infantil. Sem dúvida esta fase ainda é válida tendo em vista minha formação na área da crítica social que percebe o diferencial de classe entre as crianças e seus sonhos. Sabe-se que uma parte significativa de infantes no mundo já perdeu seus sonhos há muito tempo e espera reavivar sua pulsão e desejos através da marginalidade para a qual as desloca a sociedade consumista (de consumo). Mas a magia da criança em acreditar em alguma coisa merece ser respeitada, creio eu. E embora “A Origem dos Guardiões” reúna uma turma de mitos construídos de fora de nossa cultura brasileira acho que a presença deles

já está tão impregne em períodos pontuais mundiais que se torna uma violência deixá-los “na mão” e obrigá-los a abraçar o “Breu” da ignorância. E o cinema, com as suas novas ferramentas, dá à criança de hoje o que na minha geração imaginávamos e construíamos com nossas próprias maneiras de entender o que representavam.

Além da boa realização de “A Origem dos Guardiões”, onde o emprego da tecnologia contribui para a inventividade técnica, há essa pronúncia anti-negação da fantasia tão necessária ainda hoje.

163. MOSTRA DE FICÇÃO CIENTIFICA

“O Homem do Planeta X” (1951)

Desde a terça feira, 18, no Cine Olympia, um programa com filmes de ficção científica. E começou com duas raridades: a versão integral de “Viagem à Lua” (Voyage dans la lune-1902), o clássico filme de George Mèliés (1861-1938), aquele que foi visto em parte no “A Invenção de Hugo Cabret”, de Martin Scorsese; segue-se a exibição de “A Mulher na Lua” (Frau on Monde, 1925) de Fritz Lang, longa-metragem que me parece inédito nos cinemas e cineclubes locais.

A mostra exibirá ainda outros títulos ao longo da semana como: “Destino à Lua” (Destination Moon-1949) de George Pal & Irving Pichel, na época considerado o mais próximo da concepção científica de uma exploração lunar; “Daqui a Cem Anos”(Things to Come-UK 1936), um roteiro do escritor H.G. Wells, com direção de William Cameron Menzies, mais conhecido como cenógrafo, tendo realizado sequencias de “...E O Vento Levou”, como o incêndio de Atlanta; “A Máquina do Tempo”(1960), também baseado no livro de H.G.Wells, com produção e direção de George Pal (1908-1980); o conhecido e emblemático “Contatos Imediatos do Terceiro Grau”(1977), de Steven Spielberg. O recente “Lunar” (2009) de Duncan Jones (filho do cantor David Bowie) e inédito nos cinemas locais está nessa mostra. O filme é de baixo orçamento, poucos atores, cenário limitado, mas as críticas apontam como um filme bastante inteligente quer na história que aborda como os assuntos temáticos como solidão e violência humana.

A ficção-científica, conhecida pela abreviatura do nome em inglês, ”sci-fi” (de science-fiction) foi um gênero que o cinema, depois de Mèliés e poucos mais, relegou à produção de baixo custo. Tornou-se tema de varios seriados, como 3 filmes cujo personagem era Flash Gordon, o heroi dos quadrinhos desenhados por Alex Raymond,

e filmes pequenos, mas criativos, como “O Homem do Planeta X”(1951), de Edgar G. Ulmer, “Veio Do Espaço”(1953) de Jack Arnold, “O Monstro Magnético”(1953) e “Da Terra a Lua” (1958) de Kurt Newman, e tantos que conseguiram vaga em telas locais, especialmente nas salas de bairros. Segundo os livros de cinema foi depois do filme de George Pal (“Destino à Lua”) que a indústria passou a ver com mais cuidado esse tipo de produção. Era o imediato pós-guerra e a chegada de tecnologias como o avião a jato e os então gigantescos computadores. Com isso, os roteiristas passaram a usar a imaginação e se apossar do cenário político da época, como a guerra fria entre EUA e URSS para histórias como “Colossus 1980” onde um computador norte-americano ganhava independência e passava a se comunicar sigilosamente com um igual, nascido em Moscou.

Do grupo de filmes da mostra atual dois títulos tratam da viagem no tempo. O primeiro, “Daqui a Cem Anos”, realizado em 1936, hoje visto de forma hilária quando mostra profecias que falharam totalmente. No filme, os modernos aviões ainda não usam a propulsão a jato e há “tombadihos” como nos navios. A 2ª Guerra Mundial já era prevista, mas com a data abreviada. E a primeira viagem à lua seria só em 2036!

Alguns filmes de sci-fi usavam efeitos especiais curiosos que chegaram a ganhar Oscar como o de “A Guerra dos Mundos”, de 1953. Em “A Máquina do Tempo” é ainda hoje pitoresca a sequência em que uma vitrine muda rapidamente de acordo com a moda, vendo-se um manequim transformando sua indumentária à medida que o viajante acelera a máquina que lhe transportará para o futuro.

O curta metragem de Méliès, narrado pela neta do diretor, já é um motivo para ir ao cinema. Mas o trabalho que Fritz Lang realizou na Alemanha, na época do seu célebre “Metropolis”, é um desafio até pela metragem, No original a duração era de 200 minutos. Foi remontado, mas, mesmo assim, ultrapassa o tempo normal de projeção. E só deixa liberdade científica num desembarque em solo lunar sem qualquer aparato para se andar em ambiente sem atmosfera.

Aos amantes do gênero essa mostra do Cine Olympia será uma festa. E ela vai encerrar com o marco do gênero: “2001 Uma Odisseia no Espaço”, de Stanley Kubrick.

164. O MUNDO DOS PEQUENINOS

Muitos filmes de animação foram lançados este ano. Chegaram a Belém os norte-americanos, ganhando posição “Valente”, “Madagascar 3” e agora “A Origem dos

Guardiões” (todos possíveis candidatos ao próximo Oscar). Mas, um desenho japonês não chegou aqui e agora se conhece através do DVD & Bluray: “O Mundo dos Pequeninos” (Kari-gurashi no Arietti/Japão 2010). É uma produção do afamado Estúdio Ghibli onde trabalha (ou o dirige) o mestre Hayao Miyazaki (de “A Viagem de Chihiro”). Quem dirige esse filme é o mais novo elemento desse estúdio, Hirosama Yonebayashi. O roteiro apoia-se numa história da inglesa Mary Norton (1903-1992) autora de “Se Minha Cama Voasse” filmado pela Disney em 1971. Focaliza pequenos seres, de anatomia semelhante ao ser humano, que vivem nas florestas e subterrâneos. Eles se alimentam de folhas ou do que conseguem nas dispensas dos “grandes”. Uma dessas pequenas criaturas, Arietty, conhece acidentalmente um menino doente. Ele respeita os pequeninos contra o conceito de sua mãe que deseja exterminar “essas pragas que disputam com baratas e ratos os seus alimentos”.

A vida familiar de Arietty, composta por ela, a mãe e o pai, está cercada de suas buscas por comida em terrenos perigosos para o seu tamanho, e, chega a um ponto que necessita fugir do lugar, ganhando uma feição não só de aventura, mas também de poesia, especialmente no contato com o menino e com a natureza.

Os desenhos são tradicionais, sem recursos de computadores. Mas os eficientes funcionários do Ghibli sabem o que fazer. E se esmeram no traço, nas cores, na iluminação, na edição e na inclusão musical. É como assistir a Disney no seu melhor período. Uma pena que as nossas crianças tenham de ficar restritas ao cineminha doméstico diante desse trabalho excelente. Mesmo porque, a aprendizagem que transmite desse conjunto de episódios explorados revelam as rupturas com os processos discriminatórios de uma sociedade que só convive bem com os chamados “normais”. Os pequeninhos invertem essa concepção e demonstram que são seres vivos e precisam de espaço para transitar, embora os que delimitam as representações sociais exijam a convivência com os padrões conhecidos. Uma aula de pedagogia humana, tenho certeza.

E em se tratando de animação revei em Bluray “Valente” (Brave/EUA,2012) o candidato da PIXAR este ano na corrida pelo Oscar. A empresa de animação, hoje pertencente a Disney, é campeã com seguidos sucessos como “Ratatouille”, “Wall E”, “Up” e os “Toy Story” (1,2 e 3). Neste novo exemplar, dirigido por Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell, de um roteiro deles e mais Irene Mecchi, o foco é sobre a pequena princesa Merida, desde cedo procurando ser independente, rebelde aos padrões sociais impostos ao máximo e, principalmente, quando sabe que os pais

planejam o seu casamento com um membro de família nobre ligada fraternalmente à casa real. A rebeldia chega ao máximo quando ela pede a uma bruxa que “mude o comportamento de sua mãe” e o feitiço acaba transformando a rainha em um urso. Daí em diante, e sabendo-se que o rei perdera uma perna na luta com um urso feroz, a meta é desfazer o feitiço e ao mesmo tempo preservar a independência de Merida.

O tema feminista foi um desafio, segundo os dirigentes da PIXAR. Seria a primeira heroína convertida do sexo feminino. E a qualidade técnica do desenho nada deixa a desejar. Se para alguns o filme perde para os melhores do estúdio pela história, supostamente isenta de emocionar como as outras, na verdade, esse é o tom que agrega aos que não aceitam emocionalidades. E Merida enfrentando os “barões das armas e das estratégias de guerra” tem mais a ver com as qualidades ditas “masculinas”, mas, com isso, demonstra que tanto homens quanto mulheres podem circular entre os dois lados sem que haja necessidade de rótulos. É mais um título especialmente dedicado ao público infantil. E neste caso deve agradar a meninas e meninos. E também, pode ser apropriados ao estudo das representações sociais entre os gêneros, para questionar o arraigamento de padrões patriarcais ainda presentes na sociedade.

Bom ver o filme em bluray 3D. Realça o esmero técnico.

165. COSMOPÓLIS

O diretor canadense David Cronenberg escreveu o roteiro de “Cosmópolis” (Canadá 2012) com base em uma novela escrita em 2003 pelo nova-iorquino Don DeLillo (76 anos). O filme trata de Eric Parker (Robert Pattinson), bilionário nova-iorquino, que passa a maior parte do dia em sua limusine. Do interior do carro ele decide seus negócios e atende até mesmo aos seus atos mais íntimos, como o sexo. No dia focalizado pelo filme, ele que ir ao barbeiro. Mas o tráfego da cidade está engarrafado devido à visita do presidente dos EUA e devido também a um funeral “de luxo” e principalmente a protestos contra a globalização. Mesmo assim, Eric insiste. E nessa viagem deixa que se conheça parte de seus problemas, culminando com o encontro com um de seus opositores (ou algozes).

Se o texto do livro pode ser linear, o filme é um exercício de linguagem sem concessões ao processo industrial padrão. A exiguidade de espaço com que se limita a ação é um modelo de metáfora que engloba uma classe social e uma arquitetura psicológica típica. Basicamente está focalizado as dimensões do sistema capitalista na

mais forte afirmação. O personagem só se preocupa, no interior de seu microcosmo, quando sabe que a moeda chinesa está ganhando o espaço do dólar no mercado internacional. Ele reluta em aceitar isso, ou o perigo que possa ocorrer com os seus negócios, mas o dono do capital sempre se rebela quando há um perigo de base. E o tipo focalizado por Cronenberg vai gradativamente adquirindo uma postura patológica, chegando a matar sem hesitação quem o ajuda.

Não se vê as ruas engarrafadas de Manhattan. Aliás, pouco se vê além do interior do luxuoso automóvel. Há uma preocupação de restringir o espaço de forma a ser melhor dimensionado o aspecto do homem rico, egoísta e insensível. Este quadro ganha até uma postura física quando, sem sair do carro, Eric se submete a um exame de próstata (um toque retal) e o médico afirma que ele tem a glândula assimétrica. Esta assimetria ganha a feição do caráter do examinado. Ele é assimétrico no seu modo de pensar e agir. E na sua concepção o mundo, naturalmente na sua visão de bem aquinhoado financeiramente, é assim.

Cronenberg já tratou de temas densos e muitas vezes de forma experimental. Lembro-me de “Scanners” (1981), de “Videodrome” (1983) e de “EXistenZ” (1999). Mesmo quando não sai da narrativa tradicional trata de personagens doentias como em “Gêmeos, Morbida Semelhança” (1988) e “A Hora da Zona Morta” (1983) sem falar no recente “Um Método Perigoso” (2011) onde tratou do relacionamento de dois mestres da psiquiatria: Freud e Jung. Aqui em “Cosmópolis”, a começar pelo título, ele amplia a base teórica dos famosos psiquiatras. Quer dizer cidade universal (cosmo/universo, polis/cidade). Nova York é isso, mas o título da obra cai mais sobre a limusine do bilionário. Ela seria, pode-se dizer, a “polis” do termo na sua feição geográfica e o “cosmo” na maneira como em um universo se acomoda no pequeno espaço dentro dos limites de uma inteligência perturbada.

O mundo de Cosmópolis é uma aberração se colocado dentro das definições sectárias de uma dicotomia ideológica. Eric/Pattinson pode ser visto como um membro da extrema direita, contabilizando a sua fortuna. E como trata o semelhante expande a caricatura do poderoso. Não sei se o ator da série “Crepúsculo” foi a máscara ideal para compor o tipo, mas até por suas limitações está interessante nessa representação. Mesmo por causa dele, ou de sua popularidade, a carreira comercial do filme foi restrita às salas especiais. Felizmente chegou a Belém. Não é um filme fácil de absorver em todas as nuances que explora porque exige certo conhecimento de como um sistema social e político promove restrições e exclusões além da expansão de entrada para

qualquer um, deixando o que pensar, o que refletir da explosão de um sistema limitador que não se evidencia com facilidade porque supostamente liberal, mas que deixa suas marcas de insalubridade.

166. O MELHOR DO CINEMA EM DVD

As indicações de filmes em DVD esta semana seguem um padrão de evidências de clássicos – numa coleção – e de alguns novos de trato crítico. Para os interessados, seguem abaixo as dicas.

“O Amor não tem Tamanho” (Corazon de Leon, 2013) é uma comédia argentina (co-produção com a Espanha e Brasil) dirigida por Marcos Carnevale (do interessante “Elsa e Fred”) sobre o romance de uma advogada divorciada, Ivana (Julieta Diaz), que trabalha com o ex-marido em um escritório e Leon (Guillermo Francesa) também divorciado, de baixa estatura. O preconceito em torno do que chamam de anão procura ser dissipado, mas enfrenta vários problemas de ordem social e sentimental. Note-se que Leon é um arquiteto bem sucedido, pai de um rapaz, e de posses alentadas. Mas nada disso é um valor para as pessoas que são cegas e não enxergam os grandes valores de Leon. Muito interessante a situação que se apega às próprias pessoas que se dizem “sem preconceitos”. O filme é muito divertido e foi premiado pela Academia de Artes e Ciências da Argentina.

“Alma em Suplicio” (Mildred Pierce, EUA, 1945) é um exemplo marcante do melodrama norte-americano dos anos 1940. A atriz Joan Crawford incorpora a personagem-título, que é separada do marido (Bruce Bennett) e luta para manter a si e as duas filhas. Conhecendo através de um amigo que sempre espera a sua atenção amorosa (Jack Carson) conhece Monte (Zachary Scott), um executivo oportunista, com quem se apega para financiar uma rede de restaurantes. Em meio à sua ascensão financeira, a filha menor adoece e morre. A mais velha, Veda (Annn Blyth), mostra-se ambiciosa e pedante, ligando-se a tudo que lhe possa promover. Quando Mildred consegue o divórcio e se casa com Monte surge o assédio deste para com Veda. O final, que encerra um longo flashback, a partir da sequência inicial, sofrerá spoiler se os contado antes aos espectadores. Direção de Michael Curtiz, três anos depois de realizar “Casablanca”. Joan Crawford ganhou o Oscar de melhor atriz por esse filme.

“A Primeira Guerra no Cinema” é uma coleção de DVD da Versátil Home Video, com autênticos clássicos do gênero recuperados a propósito do centenário de Primeira

Guerra Mundial. No primeiro dos três discos há “A Grande Ilusão” (La Grand Illusion, França, 1937) de Jean Renoir onde o ator veterano Jean Gabin protagoniza um oficial francês prisioneiro dos alemães. Ele foge do campo de concentração desafiando o pessimismo do colega (Pierre Fresnay). O diretor da prisão é interpretado por Erich Von Stroheim.

O outro filme da coleção é “Adeus às Armas” (A Farewell to Arms, EUA, 1932) de Frank Borzage, com base no romance de Ernst Hemmingway. Trata de um soldado norte-americano (Gary Cooper) que se apaixona pela enfermeira interpretada por Helen Haynes. Por ironia ela é quem morre (de doença) e ele, escapando da guerra, vê seus últimos minutos.

No segundo disco está “O Grande Desfile” (The Big Parade, EUA, 1925) dirigido por King Vidor, três anos antes do seu clássico “A Turba” (The Crowd). O ator John Gilbert interpreta o filho de um milionário que se alista como combatente quando os EUA entram na guerra. Ele é noivo, mas, na França se apaixona pela camponesa interpretada por Renée Adoré. Um modelo de linguagem da época áurea do cinema mudo. Também, nesse disco, “O Rei e o Cidadão” (King and Country, Inglaterra, 1964) obra-prima de Joseph Losey sobre o julgamento de um desertor (Tom Courtnay, Oscar de melhor ator do ano). Dirk Bogarde protagoniza o advogado de defesa.

O terceiro disco oferece uma raridade francesa recuperada recentemente: “Cruzes de Madeira” (Les Croix de Bois, 1933). Atuação dos soldados no campo de batalha. O ator francês Charles Vanel, mais tarde em muitos papéis como o do policial em “As Diabólicas” (Les Diaboliques) não deve ser reconhecido pelos cinéfilos. Ele está muito jovem. O outro filme desse disco é “Guerra, Flagelo de Deus” (Vier Von der Infanterie, Alemanha, 1930) de George W. Pabst, pequena amostragem do conflito visto pelos militares alemães.

Como se vê, uma coleção preciosa.

167. LUNCH BOX

Em Dubai (Índia) há um serviço de entrega de alimento caseiro, conhecido por Mumbai Dabbawallahs. O filme “The Lunch Box” (Dabba, Índia, França, Alemanha, 2013) dirigido por Ritesh Batra, trata desse tipo de serviço quando certo dia, a entrega de uma das caixas vai para outro cliente e nesse erro aproxima uma dona de casa de

um homem viuvo que está se aposentando. Mensagens trocadas entre eles revigoram um mundo de fantasias. O filme usa uma linguagem simples mostrando como se formam as aproximações entre as pessoas solitárias.

Não há uma tradução para o título original do filme a partir da cópia norte americana, mas este foi visto como um exemplar diferente da média de produção de Bollywood, a indústria cinematográfica indiana, uma das mais produtivas do mundo. As evidências do contexto da cidade indiana ficam das imagens das ruas e de um pouco da cultura local, especialmente na culinária. Mas o tema é amplo, e três enfoques pontuam a história: a figura do homem de meia idade, que está preste a se aposentar, um tipo que é apresentado para ele pelo patrão, para que lhe seja repassado as tarefas que este vai deixar de executar, e uma jovem casada que faz o cardápio servido nas marmitas e que passa a se corresponder com o homem maduro a partir de bilhetes trocados dentro das marmitas. O primeiro, viuvo, evidencia a solidão em todos os âmbitos – o percurso que faz do trabalho para casa e a forma de tratar o candidato à sua vaga, sem trocar palavras com este dá idéia de sua depressão. Da falta de sua esposa em casa ao momento de sair do emprego, deixando o lugar para o outro, sente-se que Saajan sofre em silêncio, mas se renova com os bilhetes trocados. O segundo é um jovem que tem um passado sofrido, com passagem pelas forças armadas e tentando um emprego sem conhecimento do que vai fazer. O tipo é Shaik (Nauwazuddin Siddiqui) noivo de uma jovem de família com recursos e por isso mesmo desprezado pelos pais da noiva, sempre assediando Saajan para que este lhe ensine o modo de trabalhar com os papéis da empresa. A terceira, a jovem Ila (Nimrat Kaur), submetida à tia que a ajuda nas comidas caseira, sofre a rotina da casa e das tarefas e se reencontra consigo e com o novo afeto a partir dos bilhetes.

Através dos personagens sofridos chega-se ao modo de vida do indiano nos dias atuais. A câmera não se furta em focalizar as ruas, os transportes, algumas casas, o modo de vida de pessoas de duas classes sociais. Chega a vislumbrar uma festa de casamento típica, justamente o clímax da história de Shaik. Pode-se dizer que não há muita profundidade na exploração íntima dos personagens embora não se veja, no viúvo, um estereótipo do solitário abordado pelo cinema de Hollywood. E mesmo assim houve quem achesse “Lunch Box” um filme mais hollywoodiano do que indiano (ou bollywoodiano). Pessoalmente tenho pouco conhecimento dos filmes de Bollywood e como eu, possivelmente, a maioria do público brasileiro. Os de Satyajit Ray não contam. São obras densas exibidas em festivais e não possuem detalhes da fórmula

industrial do país, como música, canto e comédia. Já assisti a “Seu Crime, seu Sofrimento” (Makkhi/1991) de SS Rajamouli. Não vi muita diferença, pelo menos formal, com fantasias de outros centros produtores. O que observei foi um bom humor submetendo uma situação dramática que não é rotina. Trata de um empresário que se apaixona por uma jovem que ama outro. E o ciúme faz com que ele mate o rival que reencarna numa mosca e passa a atentá-lo.

“Lunch Box” ganhou 22 prêmios internacionais inclusive em Cannes e no Brasil (Festivais de São Paulo e Amazonas). Mesmo assim, só conseguiu por aqui exibições restritas, como no caso do Cine Estação, programado pelo crítico de cinema José Augusto Pacheco. Para quem quer assistir algo diferente e de uma fonte rara é um bom programa. É interessante, aliás, observar que graças ao chamado “circuito extra” estamos conseguindo assistir filmes de diversos países como Japão, França, Paraguai, Alemanha, e agora Índia. Desde o tempo do Cine Clube APCC (1977-1986) não se via isso.

168. A PELE QUE HABITO

O novo filme de Pedro Almodóvar traz a suposta “marca do autor” na demonstração de cenas de sexo, e, também, na predileção por temas e tipos bizarros, a lembrar de perto o enfermeiro que responde pelo estupro e conseqüente gravidez de uma mulher em estado de coma (Fale com Ela, 2002). Se se atenta para a aparência do filme em termos de gênero, pode ser novidade o ingresso em um polêmico (pode gerar obra-prima como mero produto industrial na linha de Hollywood) suspense. “A Pele que eu Habito” (La Piel qua habito/Espanha, 2011) tem roteiro de seu irmão Augustin, e baseia-se no romance “Tarantula” do francês Thierry Jonquet. Trata de um médico especializado em cirurgia de pele que depois de ver a sua mulher gravemente queimada em conseqüência de um desastre de carro dedica-se intensamente à pesquisa de enxertos, consegue sobrevivê-la, mas antes de transplantar tecido vê sua amada se suicidar quando esta se olha num espelho e avalia sua desfiguração. Na pesquisa, Richard Ledgard, o médico (Antonio Banderas), acaba numa área experimental que lhe dá chance a uma missão de vingança, visto que o episódio dramático do suicídio da esposa causa um fato mais crucial para ele marcando a vida de sua filha Norma que assistira ao episódio fatal da mãe.

O cineasta divide a sua narrativa em um longo flash-back sem a métrica de “fade-outs” (cortinas escuras). Simplesmente coloca legendas (“6 anos antes”, ou “De volta ao presente”). Almodovar foi criticado pelos que presumiram “por cima” que ele estivesse se submetendo a um gênero, o suspense, com a linguagem linear. Mas não é isso o que ele quer. Pode-se pensar, inicialmente, sobre a figura de um moderno Frankenstein que adentra pelo terreno do erotismo. A criação da “criatura” e o ato de rebelar-se de acordo com a “matriz” de Mary Shelley escapam de uma simples crítica ao “homem que imita Deus” (como foi visto o livro de Shelley na sua época). A potencialização de formas de poder para “modelar” pessoas, revelada no filme, entra nas discussões atuais que aderem à perspectiva dos estudos de gênero apontando para, inicialmente, as definições culturais do “ser homem” e do “ser mulher” a partir da socialização do ser humano pelo único entendimento que teria a ciência e a cultura – a biologia - e trata das discussões sobre o corpo sexuado, da diferença entre os sexos, mostrando que o homem e a mulher mantêm relações culturalmente construídas.

Almodòvar de forma fria e sob a tensão de um processo cruel de transformação, faz o protagonista escalar esses dois horizontes, embalando a sua criatura numa grande figura a qual ele quer reproduzir para efeito de vingança: uma mulher que ele domine. Agora não está mais em jogo sua adoração pela amada, mas uma transposição do sentimento de ódio transformado aos poucos pelo fenômeno que está a sua frente, a sua criatura, a quem supostamente domina e o ama como novo tipo produzido. Na “pele”, se habita o corpo criado por outrem, no interior deste corpo há outra “anima”, e se o componente feminino (a vagina criada) foi pensado para explorar a vingança em seguidos estupros, há uma personalidade que reflui e se mantém submissa até a antevisão de uma nova odisséia. A travessia é de caráter espiritual e de afetividade da personagem Vera (Elena Anaya) por toda a sua história passada.

A edição (montagem) que privilegia cortes bruscos, que usa muitos closes e enquadramentos objetivos não deixa que o ritmo se esvaia na opção por idas e vindas no tempo. E estas idas e vindas não são tocadas de forma horizontal como em muitos filmes modernos: há um delineamento do espaço-tempo que diz bem do propósito do autor: um drama que se encaminha entre a cultura, o psicológico e a ficção-científica.

Antonio Banderas não filmava com seu conterrâneo desde “Ata-me” (1990). O desentendimento entre os dois foi superado e o ator, hoje famoso, está bem à vontade no papel. E não se pode dizer que o resto do elenco apresente distorções. Todos cumprem suas partes.

Filme rigoroso de um diretor que explora a pesquisa estética. Para ver sem falta. É possível estar entre os melhores do ano.

169. NO CORAÇÃO DO MAR

“Moby Dick”, ícone da literatura de língua inglesa, foi escrito por Herman Melville (1819-1891) e publicado em 1851. O escritor, poeta e ensaísta norte-americano baseou-se no fato real que foi o naufrágio do navio baleeiro Essex atingido por uma baleia gigante. A história do livro gerou outro, escrito em 2000 por outro norte-americano Nathaniel Philbrick. E é este que inspirou o roteiro do filme “No Coração do Mar” (In the Heart of the Sea, EUA, 2015) com roteiro de Charles Leavitt e dirigido por Ron Howard.

O filme é narrado em flashback a partir do depoimento de um dos sobreviventes do Essex, Thomas Nickerson (Brendan Gleeson), um adolescente na época do naufrágio, ao escritor Melville (Bem Whishaw), entusiasta de histórias ambientadas no mar. O relato é feito depois de muita insistência, especialmente da esposa do personagem (já um idoso que passa por dificuldades financeiras). Embora se trate de um tipo que viveu os acontecimentos, a trama centraliza-se no experiente nauta Owen Chase (Chris Hemsworth), passando pela animosidade deste com o capitão do baleeiro George Pollard (Benjamin Walker) e detalhando a aparição da baleia branca gigante que desafia a todos afundando o barco que antes resistira a uma tempestade.

O livro de Melville evidencia a supremacia do animal frente à prepotência do ser humano. Não conheço o livro de Philbrick, mas, no final do filme, o entrevistado do escritor confessa-se impressionado com a notícia de que na época em que eles estão já foi descoberto óleo vindo da terra, uma forma de substituir o que era extraído das baleias, usado para alimentar as lâmpadas até a segunda metade do século XIX. E em termos de cinema, “Moby Dick” gerou pelo menos 4 filmes, sendo o mais famoso o de 1956, dirigido por John Huston com atuação dos veteranos Gregory Peck (1916-2003) e Richard Basehart (1914-1984).

O trabalho de Ron Howard ressalta, primeiro, uma prodigiosa edição. Basta exemplificar as sequências da tempestade e do ataque da grande baleia. A profusão de planos próximos com tempo curto de exposição gera o clima de terror que a trilha sonora endossa. O recurso, por sinal, ajuda muito na produção que se ampara nos efeitos especiais.

Tratado em linguagem linear o assunto não avança em detalhes densos como a construção psicológica dos tipos (especialmente dos principais, que se conhece apenas pelas situações dramáticas objetivas). Nesse ponto lembro de que o Capitão Ahab, vivido por Gregory Peck no filme de John Huston (*Moby Dick*) tem maior densidade. Mas é importante notar como Ron Howard manipulou a fórmula do blockbuster construindo um filme sempre interessante sem ser vulgar. Os seus enquadramentos da baleia que parece se vingar dos que mataram seus companheiros de espécie e impor sua supremacia são muito eficazes, conseguindo o que é a base da trama: o poderio de um ser pelo seu espaço físico.

O filme levanta a questão sobre a dimensão entre o homem e a natureza e a busca de submissão sobre a primeira que em dado momento se levanta furiosa. Há também certo enfoque sobre as relações de poder da elite e pessoas do povo, no caso, o marinheiro Chase, que era visto como forasteiro, mas que já dera mostras de conhecimento no comando de um navio baleeiro e tinha a palavra de seu empregador de que seria o próximo comandante do *Essex*, sendo preterido no lugar por um jovem cuja família era notável pelos homens no comando desses navios. É sintomático que haja dissidências entre os dois e mais ainda pela falta de traquejo náutico do nobre.

Ron Howard recebeu o Oscar de melhor diretor em 2002, por “Uma Mente Brilhante”. Sua trajetória nesse metier tem altos e baixos, a exemplo, filmes bons como “*Rush - No Limite da Emoção*” (2013), “*Frost/Nixon*” (2008), e razoáveis como “*O Dilema*” (2011), “*O Código da Vinci*” (2006), “*Anjos e Demônios*” (2009) e “*A Luta pela Esperança*” (2005). Mas “*No Coração...*” pode-se incluir entre seus bons trabalhos, embora sem acrescentar nada mais ousado. Howard dirige filmes entre curtas metragens e para a TV desde 1969.

“*No Coração do Mar*” está sendo projetado em 3D e isso me pareceu indiferente. Penso que a espetaculosidade do cenário sairá bem em tela menor num futuro próximo. O que fica é um artesanato correto. O bastante para um programa de exceção na mesmice do cardápio oferecido nos cinemas comerciais da cidade.

170. JUVENTUDE ROUBADA

A guerra é sempre um eixo importante do cinema para repassar experiências de vida. Mas em se tratando de mulheres na guerra o foco geralmente segue os livros oficiais sobre o relato dos conflitos tendendo a revelar o percurso masculino da luta

armada. Se o livro ou o filme são romances, há sempre o amor perdido nas batalhas sangrentas. Se a História é visitada saltam como figurantes os que mantêm o poder de decidir todas as estratégias que se inscrevem nas negociações de enfrentamento nos campos de batalha, os líderes masculinos que foram “ensinados” para esse tipo de experiência.

No caso das personagens femininas, geralmente são apresentadas ou a espera do namorado que morre nas trincheiras ou participando das frentes hospitalares tratando da saúde dos combatentes feridos.

O preâmbulo evidencia o tratamento que foi dado ao livro autobiográfico de Vera Brittain (1893-1970) escritora pacifista e feminista que participou da I Guerra Mundial como enfermeira e viu morrer no conflito seus amigos de infância Victor e Geoffrey, além de seu namorado Roland, e o irmão Edward. Traumatizada, ela, que havia sido aceita na Universidade de Oxford, escreveu um livro que cedo se tornou um clássico, “Testament of Youth”. O drama desta mulher e das pessoas a seu redor rendeu uma série de TV em 1979, um documentário (também para a TV) em 2008 e, no ano passado, um filme dirigido por James Kent, cineasta também de TV, utilizando-se de uma dedicada interpretação da atriz sueca Alicia Vikander (de “O Amante da Rainha”, “Ana Karenina” e “O 5º Poder”). O filme “Juventudes Roubadas” (título original do livro, “Testament of Youth) não circulou nos cinemas locais e agora chega em DVD.

Uma narrativa simples parte do dia do armistício da I Guerra, em 1918, com a câmera manual acompanhando Vera, caminhando entre a multidão que festeja nas ruas o acontecimento. A sua tristeza segue nas cenas seguintes, quando, na universidade, passa a escrever a sua história. Um longo flashback vai da juventude, quando ela, o irmão e os amigos desafiam as ratazanas e se metem na água de um riacho sendo ela a primeira a mergulhar. Segue-se a pintura do temperamento de Vera que renega o presente do pai, um piano, concentrando seu ideal em cursar a escola superior em Oxford, um desejo que a família não aceitava devido à quebra com a imagem tradicional das mulheres de sua época. É o momento em que se define a forte personalidade da jovem inglesa seguindo-se o romance interrompido quando o namorado se inscreve entre os combatentes na guerra, e em seguida os demais amigos que estiveram com ela nas brincadeiras de juventude, ressaltando-se o memorável banho de rio.

Quando sabe da morte de seu noivo Roland, a estudante Vera resolve ir para perto do conflito armado, em território francês, aonde chega a encontrar o irmão ferido a quem trata, mas uma vez curado este retorna ao campo de batalha.

Um discurso da personagem no pós-guerra, quando se evidencia um sentimento de vingança dos ingleses contra os alemães, com ela dizendo que tratou de um soldado alemão (e o sangue e a dor são os mesmos), define a sua índole pacifista que seria seguida no segundo grande conflito quando já não se vê no filme e se sabe por legendas posteriores que ela casou, teve dois filhos, e faleceu nos anos 1970.

Uma produção vultuosa com uma soberba direção de arte, mostra os bastidores da guerra como poucas vezes se viu no cinema. E as interpretações ajudam no resultado emotivo que chega a todos os espectadores sem ranço melodramático.

A narrativa comportada e o tom seco da exposição dos fatos favorecem os grandes arroubos em que circula Vera. De uma classe média alta o enfoque do filme traduz o relacionamento familiar exigente que apresenta o pai, enfrentando as regras sociais que decidiam seu destino como mulher. Estudar em uma escola superior (“para homens”, como diziam), escrever, ter ideias próprias tornaram a jovem uma pessoa que era criticada pela burocracia de Oxford por demonstrar sua convicção nos princípios que ela própria considerava ser um norte para seus interesses pessoais. Tanto que ao optar pela ajuda humanitária nos hospitais deixando a universidade para depois, sofreu críticas severas dos superiores. Esse caráter firme de uma mulher naquela época em que os papéis femininos já estavam traçados foi muito bem capturado pelo diretor James Kent com roteiro de Juliette Towhidi.

Um belo filme.

171. 007 CONTRA SPECTRE

A primeira sequência de “007 Contra Spectre” (Spectre, EUA, 2015) segue o padrão da série inspirada no personagem criado por Ian Fleming (1908-1984), com o agente britânico 007 perseguindo um criminoso na cidade do México durante a festa que se faz por lá no Dia de Finados - Dia de los Muertos. São cerca de 10 minutos de uma exposição inicial situando o cenário, sabendo-se que o agente passa férias por lá, mas se vê coagido a manter o processo ativo de sua carreira como um dos funcionários do MI-6 e M – embora sem grande entusiasmo dos mesmos por ele, no momento – investindo em identificação imediata de um de seus adversários, circulando em meio

àqueles mascarados e saltando de prédios e telhados e até tomando um helicóptero. Tal como fez outras vezes no mesmo intuito de prólogo. Agora há uma síntese simbólica clássica: trata-se de morte, vida, fracasso, sucesso, desempenho em nome de destruir a verdade maléfica dos adversários. Com a descoberta de um anel de prata com um polvo esculpido representando uma organização secreta terrorista segue a pista para a cidade de Roma onde ele supõe estarem as demais linhas de envolvimento do maléfico Franz Oberhauser (Christophe Waltz), seu antagonista da hora.

O escritor Ian Fleming fez parte do serviço de espionagem britânico depois da 2ª Guerra Mundial e chegou a visitar Moscou quando se esboçava a chamada “guerra fria”. Morando numa casa na Jamaica passou a escrever histórias de espionagem com um tipo que chamou de James Bond. Morreu de um segundo ataque cardíaco, mas os direitos de seu herói passaram para os produtores de cinema, como Harry Saltzman e Albert Broccoli. Eles começaram a filmar os trabalhos de Fleming com “O Satânico dr. No” em 1962, driblando o financiamento muito caro. Daí em diante foram cerca de 19 títulos, ficando depois de sua morte à responsabilidade de sua filha Barbara já com 14 filmes em pauta.

A série Bond tem certa harmonia temática. Agora a diferença é que a chefe do serviço de Inteligência inglês, Morrera (vivida por Judi Dench). O novo dirigente segue um assessor que não gosta de Bond por motivos que se vão revelar. Fica 007 como um autônomo, perseguindo um vilão que se sabe comandar uma entidade terrorista chamada Spectre. O fato de o personagem estar só deve aumentar o suspense no roteiro de John Logan, Neal Purvis e Robert Wade. Na direção, Sam Mendes tenta repetir o sucesso comercial de seu trabalho anterior no gênero: “007 Operação Skyfall” (2012), recorde de bilheteria.

Dizer que a produção não poupa recursos – e mesmo com o uso de efeitos digitais destrói carros e mais alguma coisa – não é novidade. Tampouco evidenciar esmero fotográfico, com a iluminação pontuando cenas e tipos de forma a reforçar situações, como elogiar a edição que na verdade é a mola do sucesso, dando o ritmo que a aventura pede. O que se vê de novo, por exemplo, é a pouca exibição do caráter sedutor do agente inglês e seu namoro fixo com a filha de um homem ligado a Spectre, Madeleine (Lea Seydoux). Também o vilão é um ator de recursos, Christoph Waltz (de “Bastardos Inglórios”), embora a sua atuação seja mínima, intensa. Por outro lado, o chamado “non sense” alça voo em absoluto divórcio da realidade. Mas quem quiser achar mais absurdos vê, por exemplo, como Madeleine troca de roupa em sequências

ligadas às suas viagens com 007, praticamente uma fuga. O fato de alguns tipos molhados se mostrarem enxutos em planos seguintes é o de menos. Não se busque a realidade num processo fantasioso. O que se quer é o suspense. E apesar de mesmice ele pode ser achado.

“Spectre” não decepciona os adeptos das aventuras de James Bond. Desde que não compare o filme com os melhores do tipo. E são muitos a derrotar o esforço atual de Daniel Craig, afinal construindo uma boa máscara.

Aos amantes das fantasias que o cinema cria este “007- contra Spectre” não foge a regra. Sigam em frente.

172. A ESCOLA RUSSA DE CINEMA E A CULTURA DOS NOVOS TEMPOS

É praxe uma crítica desinformada na sociedade ocidental deixar de lado os pontos fundantes do cinema russo, um dos mais importantes e mais antigos da História. É praxe, também, tratar das técnicas da montagem e da teoria estética da linguagem do cinema, reconhecendo a importância de dois cineastas-autores (chamo assim) russos que marcaram a revolução nessa arte, Serguei Eisenstein e Dziga Vertov responsáveis por inscreverem mudanças nos padrões instituídos pelos demais cinemas já circulando mundialmente e que trouxeram marcantes posições. O estudioso dessa arte não pode restringi-los no processo geral da formação da linguagem tão somente porque incorreria em uma negação do que realmente representou, para a história da formação da cultura política, a presença do cinema de massas que vem ao lado da revolução russa.

O cinéfilo e o público em geral (até mesmo para mudar a desinformação) devem saber que após a Revolução de 1917 houve uma preocupação dos líderes revolucionários bolcheviques no poder, como Lênin e seus companheiros, em criar na cultura do status quo, outros meios que trouxessem a revolução das ideias do povo soviético tentando reverter o que até ali estava sendo visto como arte de um modo geral, quando outras cinematografias dominavam a circulação de seus meios culturais. Reformular isso e dar ciência do que estava ocorrendo entre a população explorada foi um dos passos principais para instruir a revolução cultural e escancarar a situação social que empobrecia e explorava economicamente aquele povo. O cinema estava

nesse meio (é necessário conhecer as bases da doutrina marxista para reconhecer a tese e antítese que dariam forma à síntese dessa nova previsão para a cultura e a arte).

Dessa forma, Lênin procura reunir um grupo principal de realizadores colocando em suas mãos a invenção de nova maneira de “fazer cinema” criando meios a serem reconhecidos pela população sobre o antes tzarista e o hoje bolchevique, em torno da exploração e a pobreza e a provável mudança de hábitos na economia considerando a necessidade do coletivismo para avançar em novos planejamentos para a agricultura e a vivência digna naquela sociedade.

Dessa forma, após a Revolução de Outubro de 1917 há grande incentivo às produções cinematográficas com vistas na propaganda ideológica, valorizando-se e exaltando a força do povo em reerguer-se das trevas czaristas, produções que eram financiadas pelo Estado.

É preciso entender que a Rússia com a Primeira Grande Guerra, estava sufocada por uma massa de operários e camponeses sobrevivendo de forma degradante de trabalhos pesados e baixos salários, além de um governo opressivo. Com isso, levantam-se intelectuais e os populares e tomam o poder com a renúncia do czar [cf. primeiro a Revolução de fevereiro – março pelo calendário ocidental que derrubou o governo do czar Nicolau II e tentou estabelecer a república liberal; e a Revolução de Outubro – novembro -1917, com o partido bolchevique derrubando o Governo Provisório e instalando o governo socialista soviético].

Assim, ao reorganizar-se a cultura, o cinema é pensado por Lênin como um importante instrumento para levar a essa população o reconhecimento de suas mazelas e o que poderia usufruir com a mudança radical da economia. Cria o Comissariado de Educação que para ele, de todas as artes o cinema é a mais importante naquele momento para refletir a atualidade soviética, e chama alguns diretores para realizar filmes de propaganda ou, no meu entender, panfletos visuais, que possam mostrar com maior ênfase aquela realidade. Kuleshov (considerado o primeiro teórico a buscar uma estética da montagem, tendo ensinado na primeira escola de cinema de Moscou) e seus pupilos Eisenstein, Parajanov, Kalotosov, Pudovikine, Alesandrov começam a trabalhar a imagem dessa realidade subvertendo a fantasia que circulava com os filmes norte-americanos e daí, organizam o novo cinema soviético.

Neste extenso preâmbulo, meu interesse é levar ao público espectador que está participando da MOSTRA MOSFILME 90 ANOS uma perspectiva divorciada de questões ideológicas que julgam esses primeiros filmes dessa escola como um tipo de

propaganda comunista, sem peso de uma inovadora narrativa formal que engatinha e será celebrada com outros elementos de uma linguagem que marcará a história do cinema.

O filme “O Velho e o Novo” (URSS, 1929, 120 min., documentário) tem a direção de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov. Esta obra confronta o novo espírito do campesinato na recente URSS e as novidades que se revelam para a modificação dos antigos padrões da agricultura. No enfoque vê-se a instalação de uma desnatadeira e um trator que procuram estabelecer as novas ideias quebrando o já estabelecido.

Diz a Dra. Nanci de Freitas, Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, e Professora do Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no excelente texto O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas:

“A linha geral/O velho e o novo”, de 1929, trata das condições de trabalho numa fazenda comunitária, na União Soviética, em sua luta para a modernização dos meios de produção. A construção da sintaxe dramaturgica do filme revela a tensão entre a experimentação estética de Eisenstein, com a montagem fragmentária, no auge do “cinema intelectual”, e a abordagem de conteúdos ideológicos, em composição baseada no princípio unificador e na totalidade dos significados da obra, sob a égide da censura do regime stalinista.” (p. 26. <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/freitas.pdf>) (...)

Não é uma obra que obedece a uma doutrinação externa - também um meio de mostrar uma realidade existente – mas principalmente para criar o olhar do novo num cenário estrutural que procura mudar as relações de poder. E as imagens do filme são contundentes para mostrar, primeiro a miséria, em seguida os aspectos renovadores, depois a burocracia e a crítica aos poucos sendo dispensada para os que não reconhecem o meio de trabalho coletivo.

Ainda do texto de Nanci de Freitas este excerto revela o aspecto da trama do filme e a contribuição de Eisenstein ao programa da contracultura czarista:

“O cineasta produziria, então, o filme A linha geral (em colaboração com Grigori Aleksandrov), apresentando, pela primeira vez, um enredo ficcional, conduzido por uma personagem individualizada. O filme é concebido a partir do olhar e dos sonhos de prosperidade da camponesa Marfa Lapkina, que assume a luta pela organização

comunitária do trabalho e pelo acesso aos bens de produção tecnológica. É significativa a presença de uma mulher à frente dos trabalhos de uma cooperativa agrícola comunista, por representar, dialeticamente, o processo de superação do Estado patriarcal capitalista, apontando para uma forma de organização mais generosa e fraterna, que faz lembrar as antigas gens matriarcais, ligadas aos mitos da fertilidade da terra e da agricultura.”

A ênfase na figura feminina, no filme, é simbólica e, aquela altura desenvolve uma assertiva tenaz de fortalecer a relação da mulher-terra, mulher-mudança, mulher-confiança.

Os demais filmes dessa excelente Mostra Mosfilme 90 Anos devem ser vistos acompanhando-se não só o contexto histórico, mas o que deixaram de recriações e invenções para a relação entre imagens e ideias da sociedade.

173. A VIRGEM MARGARIDA

O filme do realizador brasileiro Licínio Azevedo (diretor e roteirista) radicado em Moçambique desde 1975, tem base em acontecimentos reais.

Trata da pós-independência naquele país quando se inicia o outro lado da revolução, a cultural, que define os meios de estabelecer a mudança de hábitos no cenário do conflito dos restos dos 500 anos da colonização portuguesa.

O governo da Frelimo (Frente de Libertação Moçambicana) iniciou a reeducação de milhares do que chamam de “anti-sociais”, de dissidentes intelectuais, jeovás, homossexuais, criminosos, mães solteiras e prostitutas, procurando lugares distantes em pleno mato, para essa ação. Muitos sucumbiram pelos maus tratos e os que fugiram foram mortos pelos ex-guerrilheiros. Somente em 1981, o então Presidente Samora Machel suspende esse processo dito de reeducação.

O diretor Licínio Azevedo capta um desses “guetos reeducativos” ocorrendo em 1975 com as prostitutas que são tiradas das ruas na limpeza dos bordéis da capital, Maputo, sendo levadas para o norte de país, aos antigos espaços da guerrilha. Entre estas incluíram por engano uma jovem camponesa, Margarida, virgem, que nada tem a ver com aquele “banho educativo”.

A narrativa ficcional mescla aspectos documentais e explora a forma de tratamento aplicada às muitas mulheres que são levadas pelos caminhões até certa parte da estrada e em seguida são obrigadas a varar o matagal em busca do lugar que lhes

fora definido pelos líderes das independências, as milícias militares incluindo-se mulheres nesses batalhões. E estas é que ficam “educando” as prostitutas, segundo a nova filosofia, “para serem donas de casa, casarem, ter filhos”, além dos outros aspectos cujos princípios são ditados pelos militares no poder.

Em entrevista sobre as personagens e a situação diz Licínio Azevedo:

“Em cada personagem misturo várias que conheci, a Rosa surgiu-me a partir de uma entrevistada. Era rebelde e muito forte, bem mais marginal e menos lúcida. A Rosa do filme é anarquista, põe em causa a autoridade, mostra o ridículo da disciplina militar. Ao longo do processo é ela que adquire mais consciência de classe, transforma-se numa revolucionária esperta. Não sei o que poderia acontecer-lhe depois do filme, mas com certeza não voltaria à prostituição.”

Em alguns momentos o desempenho de algumas personagens mostra-se forçado, como a da comandante militar. Mas o filme vai ao que objetiva: mostra o tratamento interrelacional entre o grupo de mulheres na educação e as que as submetem, além do sexismo dos líderes da independência que mantêm a cultura do estupro e da sedução sobre estas mulheres.

O filme deve ser assistido. Por todas e todos nós que almejamos um tipo de regime democrático que não ouse estourar nas amarras tradicionais de uma educação patriarcal, mesmo que a independência de 500 anos seja uma motivação política das mais válidas para a luta pela liberdade.

Todas/os lá no cine gênero (hoje, 28, às 14h, no auditório do IFCH/Campus UFPA) Promoção GEPEM/UFPA.

174. PROCURANDO DORY

Tenho dedicado pouco tempo para a opinião sobre filmes. Mas tenho assistido a tantos e de tantas nacionalidades que certamente daria ao menos uma página a cada um. A elaboração de outros textos e outras atividades tem tomado a maioria dos meus horários. Justificativa? Não preciso. Evidencio as demandas de algumas pessoas, sem me desculpar. Também não preciso. Aos setenta e seis não careço desse pretexto. Mas ainda não aprendi o método de reduzir um texto para cinco ou dez linhas sobre determinado assunto daí os custos da escrita sistemática. Posso até exercitar. Mas fujo de meu modo de ser.

O prazer em assistir a uma animação, neste estágio da vida, permanece vivo. “Procurando Dory” (Finding Dory, EUA, 2016) entrou no páreo. Fazendo o lazer dos que ficaram na cidade neste mês de férias, o filme já levou até meu bisneto Lucas para uma sessão. No meu caso, uma tarde circulando no Shopping Bosque Grão Pará não poderia me afastar das salas de cinema. Liberdade e opção. Lojas ou Dory. Esta ganhou.

A Pixar, que o público de cinema já inscreveu como grande produtora da animação digital norte-americana (desde “Toy Story”, 1995) mesmo se transferindo (capital versus capital) para a Disney, deu continuidade às aventuras aquáticas inter e intrapeixes iniciada com “Procurando Nemo (2003) capturando agora uma das figuras que circularam à procura do filho de Marlin em todos os espaços aquáticos que pudessem esconder o peixinho perdido. Assim, em meio àquele momento em que os diversos tipos de peixes-criança vão para a escola (sob ensinamentos do professor – uma arraia) estando Dory no meio, esta aprende com os pais a memorizar mais atentamente as coisas que lhe são ensinadas, pelo esquecimento súbito que a aflige, e ao seguir nadando esquece o caminho de volta ao sair da proximidade deles. Na busca pelo lar perdido, “corre o mundo” das águas, percorre múltiplas situações em que as diversas espécies de habitantes do mar circulam. Através da memória-relâmpago capta alguns momentos de sua vida anterior (flashback) e vai encadeando e narrando aos amigos parceiros na descoberta dos pais. E nessa odisseia agrega as espécies mais diversas, acompanha os malabarismos às vezes impossíveis de reconhecer nas estripulias de um polvo, de uma baleia, de uma beluga, de uma tartaruga e por aí vai a trupe que arrasta ao redor de si a bela peixinha azul procurando seu lugar de moradia.

Em “... Dory”, o diretor Andrew Stanton (que há treze anos realizou “...”Nemo”) cria analogia com o primeiro, mas neste caso, é uma filha a procura dos pais. E nessa procura a peixinha se torna um ícone de muitas travessias que terá que fazer para entender, muitas vezes, o que está fazendo e/ ou para questionar que não sabe falar baleiês. Lida com o passado expressando o que sente, às vezes interpelando-se nas dúvidas sobre se segue seu instinto ou se prossegue em meio às informações na busca pelo lar aonde deixou os pais. Que nessa jornada da filha não se juntam aos personagens da narrativa, somente aparecendo nos flashbacks, daí estes efeitos de linguagem se constituírem em recortes importantíssimos do filme. Deles surgem as imagens criadas por Dory que se posiciona em tomar suas decisões de chegar até suas origens. Nesses takes evidencia-se a sua necessidade em criar a identidade de filha,

reconhecendo-se perdida mas considerando-se amada. Procura superar qualquer situação angustiante no momento do esquecimento atendendo o que os pais lhe haviam dito: “continue a nadar, continue a nadar”.

A aventura de Dory se confronta com momentos interessantes: a multiplicidade de personagens que entram e saem de cena, mas deixam a sua marca na odisséia da jornada (ex. as duas focas sobre a pedra, um lado cômico da animação); a parceria da peixinha com o polvo, Hank, um transformista memorável, que se camufla diante da adversidade, e que se torna o grande interessado em que Dory lhe repasse o cartão de identificação recebido ao ser levada para o parque aquático para um processo temporário de melhorias até “receber alta”; o diferencial nos objetivos dos dois - Hank pretende viver em cativeiro ou seja, permanência no parque; Dory espera ser lançada no mar livre, para chegar aos pais.

Família, amizade, confronto com mundos obscuros e enfrentamento ao desconhecido, ao esquecimento, às descobertas para além das estratégias em fugir dos obstáculos, portanto, construir objetivos nem que seja o manter-se na filosofia parental (nadar, nadar, nadar) que edita a fortaleza do ser qualquer que este seja. É a Disney que está dizendo isso? Importa o modo como construir essas ideias. Quebrando vínculos com o medo, a covardia, a mesquinhez.

A beleza da estrutura fílmica (roteiro e direção), nas imagens, no décor, na trama divertida que orbita na argumentação, confere aos roteiristas (Stanton e Victoria Strouse) a credibilidade de um bom trabalho.

175. JODIE FOSTER POR TRÁS DAS CAMÉRAS

Vivendo as experiências do cinema e de séries de tevê desde os anos 1960, Jodie Foster tem, em sua cinebiografia, atividades de atriz, de produtora, roteirista e diretora, sendo que em alguns desses trabalhos ganhou prêmios entre os quais dois Oscar – por “Acusados (1988) e “O Silêncio dos Inocentes” (1991).

Como diretora comparece com quatro títulos, estreando em “Mentes que Brilham” (Little Man Tate, EUA, 1991), seguindo-se “Feriados em Família” (Home for the Holidays, EUA, 1995), “Um Novo Despertar” (The Beaver, EUA/Emirados Árabes, 2011) e o atual, “Jogo do Dinheiro” (Money Monster, EUA, 2016), ainda em exibição em Belém.

Apresentado no 69º Festival de Cannes, em maio de 2016, o filme tem um texto interessante em que o suspense e a crítica dialogam no tema que explora: o papel do âncora de um programa de televisão, Lee Gates (George Clooney) tratado como o “mago das finanças” do programa Money Monster cujo conhecimento é visto na perspectiva da certeza do jogo no mercado financeiro, estimulando os/as telespectadores a investirem nesta ou naquela empresa que ele aponta como segura. Sua auxiliar é a diretora de TV e produtora do programa, Patty Fenn (Julia Roberts) cujas atitudes decisivas repercutem nas posições do âncora frente às câmeras. Principalmente num momento trágico com a entrada em cena de um outsider, Kyle Budwell (Jack O’Connell), que de arma em punho obriga o apresentador a vestir dois coletes com explosivos exigindo saber as artimanhas desse mercado que explodiu como uma bolha levando 800 milhões de dólares dos investidores e onde se achavam as economias do jovem. A justificativa do mercado é uma suposta falha dos computadores da tal empresa comandada por Walt Camby (Dominic West). Embora a emissora queira recolher-se para tratar do caso entre bastidores, o outsider precisa que a sua ferida seja escancarada e venha à tona a verdade sobre os responsáveis pela crise que submete milhares de pessoas. E prosseguem as cenas entre o sequestro do âncora, as buscas para chegar à verdade do fato através da explicação da empresa até o ato final da descoberta do real responsável pela crise.

Como se vê, há eixos importantes que Jodie Foster explora com a lógica da tensão de um filme de suspense. O primeiro pode-se avaliar através da representação de uma mídia que hoje é vista como dominante na rede de intrigas das informações dadas em tempo real e disseminando o que quer e como quer em notícias que deixaram de ser simples entretenimento e passaram a subordinar o cenário jornalístico. A busca de novos espectadores e a necessidade de aumentar a atenção de outros, projeta os programas que tendem a garantir a audiência das classes sociais mais altas. A tendência, também é, principalmente, não deixar fugir os financiadores dos programas, ou seja, manter a submissão a estes a qualquer preço.

Outro eixo se observa no poder do apresentador de um programa. Seus tiques, entonações e captura de outras estratégias para garantir a audiência se objetificam, mas o centro motor da informação – no caso do filme – é tratado de forma omissa, pois, a notícia que é dada por Lee/Clooney em meio aos malabarismos cenarizados sobre a supressão da empresa do mercado de capitais que viabilizaria o processo de capitalização e que deixaram na mão os investidores é repassada somente com a

informação de que o CEO - Chief Executive Officer – estava viajando e os funcionários não tinham outro informe salvo a ocorrência de um transtorno nos algoritmos do processo de ampliação do capital. Nesse caso, qual a responsabilidade de quem dá uma notícia sendo esta uma meia-notícia? A informação devida ao público e em especial ao investidor que confiou nas certezas do apresentador torna-se um anexo e não é tomada com a responsabilidade devida pelo jornalista. Essa inversão de valores de certo jornalismo é confirmado por uma conversa da personagem de Julia Roberts quando diz aos seus auxiliares (considerando a situação do programa que se desenrola ao vivo): "faz tempo que não fazemos jornalismo".

Outro eixo é o formato da narrativa. O roteiro de Jamie Linden, Alan DiFiore e Jim Kouf constrói um cenário de ações bruscas, diálogos recortados entre os três personagens centrais e os que são, aos poucos, escalados para sintonizar na situação extrema do enredo. Os funcionários da empresa de tecnologia que misteriosamente entra em colapso, os operadores de imagens e áudio da tevê, as estratégias para entender o clima do outsider na família, o uso de hackers para chegar à tecnologia que motivou o colapso, tornam “O Jogo do Dinheiro” um desenho mais forte do que se propõe no enredo. Não se trata apenas de construir o suspense, mas aproveitar toda a ação para fortalecer a crítica. Se o mundo dos bastidores revela a superficialidade a denúncia às corporações de capitais que enganam o público explorando o mundo real evidencia a ganância em que estas vivem. E não só no mercado de ações, mas na mídia que não se interessa em enfrentar o caso que noticia.

Usando a estratégia narrativa de um programa de tevê, até o final, exhibe os pontos abertos pelo roteiro deste a primeira sequência estabelecendo, através do diálogo – telespectadores que são capturados assistindo ao programa, o cenário & personagens da ação e os novos ambientes introduzidos para levar ao eixo final – o vínculo entre o que era visto como real e o desmoronamento deste pela pressão do outsider.

“O Jogo do Dinheiro” pode não ser um filme perfeito, mas constrói sua parte crítica explorando o entretenimento o que já lhe dá uma qualidade exemplar de ser inteligente.

Palmas para Jodie Foster. Valeu!

176. AS MUSAS DO CINEMA OLYMPIA – EM 104 ANOS

No final dos anos oitenta, em pesquisa nos jornais paraenses para extrair dados para um trabalho acadêmico sobre a questão da mulher & participação política adentrou em outros assuntos. A tangência de temas diversos enriquecia a pesquisa e dava suporte para outras incursões no campo da construção da imagem feminina, no âmbito social. E foi por esta razão que me envolvi com os depoimentos de pessoas diversas sobre a presença do Olímpia na vida cultural paraense e também sobre os frequentadores do grande cinema da cidade.

Em 1997, quando esse cinema completou 85 anos, fiz uma enquete sobre esse espaço emergindo as lembranças de mulheres de três épocas, sobre o envolvimento delas com aquele cinema. A jornalista Regina Pesce lembrou as toillettes usadas pelas mulheres do seu tempo, nas matinês; Clemilde Correa Pinto de Castro considerou as roupas e os hábitos dos frequentadores, da década de 50, enquanto Neuza Paiva de Castro deu um depoimento sobre os modos e as modas daquela época, ela que nasceu no mesmo ano em que era inaugurado o Olímpia.

Das versões extraídas da imprensa e dos depoimentos dos espectadores de diversas fases do tradicional cinema, escrevi um texto sobre essas imagens e os códigos femininos que permeavam o imaginário dessas pessoas. Da pesquisa para a dissertação de mestrado (1990) extraí vários recortes um dos quais já publiquei no blog e este que transcrevo, agora, com algumas alterações.

O ano de inauguração do Cine Olímpia – 1912 – prenuncia-se de crises, uma delas deflagrada em agosto: os conflitos que levaram à queda da oligarquia lemist. Era o cinema da elite e o lugar em que as mulheres “da alta” exibiam seus vestidos e joias, enquanto as mais pobres ficavam no “sereno” para ver o desfile. Havia um modelo de mulher construído culturalmente nos estilhaços dos termos observados no século XIX. As pequeno-burguesas ainda se determinavam por suas heranças culturais de classe. Segundo revelam os depoimentos de algumas mulheres dessa época, a saída para o cinema se dava geralmente em companhia de alguma tia ou pessoa mais velha. Mulher casada não saía sem o marido, salvo quando o acompanhamento era de uma pessoa de muita responsabilidade. Mas certas transgressões aconteciam, como os encontros com o namorado “mal visto” pela família da jovem.

O depoimento do Dr. Adriano Guimarães revelou uma parte desses hábitos. Diz ele: “O cinema era muito frequentado. Em especial a soirée das sextas-feiras, porque

era o dia das exposições dos vestidos das grandes “cocottes” de Belém. Elas eram umas quatro ou cinco e disputavam entre si a apresentação do vestido. (...). Ainda me lembro do nome de algumas: a Panchita, a Rayto de Sol, eram espanholas; a Maria José Pequena, a Margot, esta era francesa. Os “donos” delas mandavam buscar os vestidos em Paris. Elas eram conhecidas assim: a “Panchita de fulano”, a “Margot de sicrano”. Elas iam também de chapéu, como iam as senhoras, ostentando as suas joias, riquíssimas, que chamavam a atenção das famílias(...). À saída [do cinema] é que era interessante: elas chegavam sempre no intervalo do cine-jornal. Quando este terminava, havia um intervalo de uns três a quatro minutos. Elas sabiam. Então elas entravam. Era o desfile delas. Depois, quando terminava a sessão, as famílias saíam e iam pro terraço do Grande Hotel para tomar sorvete. Enquanto terminava a repetição do cine-jornal, elas saíam uma a uma. Eram o comentário das famílias. Elas andavam sozinhas, nunca se apresentavam com homem ao lado(...). Geralmente esses grande “donos” dessas “donas” não iam ao cinema. Eram industriais, comerciantes, proprietários... têm descendentes ainda. (...)”.

Às imagens femininas construídas por Adriano Guimarães somam-se às do homem feito para constituir família, apresentando um comportamento de dupla moral sexual: a do chefe de família e a do “dono das cocottes”. As mulheres também assumiam essa dupla moral: as feitas para o casamento, mantendo um compromisso ingênuo, e as “cocottes”, mais ousadas. A distinção social entre as duas era de classe, embora estas últimas frequentassem os mesmos espaços públicos das madames, usando vestidos de Paris, joias caríssimas e chapéus, na mesma linha das “mulheres de família”. Esse detalhe, para Adriano, expressava um aspecto da não discriminação social, embora se observe que as “cocottes” não sentassem no “terrace” do Grande Hotel como as outras.

Outro exemplo dos modelos femininos da época da inauguração do Olímpia, vem através do poeta Rocha Moreira, que em 1921 criou o “Olympia Jornal”, veículo de divulgação da Empresa Teixeira, Martins & Cia., proprietária da casa. Em forma de tabloide, o jornalzinho geralmente expunha em crônicas leves, a importância do cinema enquanto lazer e o compromisso da empresa em trazer sempre novos e bons programas da “arte norte americana”. Procurava versejar usando termos elogiosos ao desempenho das atrizes principais dos filmes. Estes versos eram dedicados às frequentadoras do cinema. Da leitura de um destes, percebe-se o modelo feminino na cabeça do poeta.

CINE JORNAL

Do Olympia, a frequentadora
Que hoje, formosa se alegra,
Vamos ter a Pola Negri
Conjugando o verbo amar...
Faz-se a fita encantadora,
Há lances que são portentos
Pola Negri por momentos
Faz a gente delirar.

Pode a leitora formosa
Amar, sofrer, ter tristeza,
Empanar sua beleza
Com lágrimas de cristal;
Pode virgem dolorosa
Retratar o sofrimento
Mas, pesar do fingimento,
Pola Negri é sem igual.

De outra não sei que na fita
Seja mais terna e tão boa;
Muitas vezes é leoa,
Tem garras para ferir...
Guapa, soberba, bonita,
Faz-se às vezes delirante
E como soberba amante
Sabe torturar lenir.
Do Olímpia no fim lindo
Hoje, ela excelsa aparece;
Seu olhar lembra uma prece,
Pois é doce e encantador;
Há nele mistério infindo,
Distila a dor que apunhala,
Olhar magoado que fala

Dos sofrimentos do amor.

Amar os outros é fácil;
Não amar, ter amizade,
É acordar a saudade
De que deriva a paixão...
Pode ser a virgem grácil,
Ter encantos tentadores,
Mas por falar de amores
Precisa ter coração.
Leitoras, eu não garanto,
Mas Pola Negri, acredito,
Faz-se amando quase um mito,
Sabe amar como ninguém;
Vê-la banhada de pranto
É sentir que a dor existe,
Pois, ela sabe ser triste,
E tristonha encantos tem.

Ora é volúvel e é bela
Nessa volubilidade;
Sabe ter a majestade
Que sempre um “astro” requer;
É sempre excelsa na tela;
Em cenas encantadoras;
Enfim, formosas leitoras,
Pola Negri é uma mulher.

Pola Negri, a atriz que interpretava a personagem central dos filmes em exibição, no Olympia, representa a imagem que Rocha Moreira extrai para sintetizar sua perspectiva sobre o feminino. Nesse perfil, se mesclam a meiguice tradicional e a ferocidade da luta pelos desejos realizados. Misto de beleza e charme, tristeza e alegria, bondade e maldade, amor e ódio, volubilidade e constância, expressam valores integrados nas atitudes da atriz, confirmados como parte integrante da imagem do

feminino que o jornalista faz, como se vê na afirmação final: “Pola Negri é uma mulher”.

O salto no tempo – 1912 a 2016 - refaz imagens de mulher, de costumes, de valores da frequentadora do Olímpia, nos seus 104 anos. Hoje o público feminino que frequenta aquela casa não se dimensiona pelos limites impostos pela situação de classe, pois o elitismo da frequência nesses espaços perdeu força e os costumes tornaram-se diferenciados. Não há “sereno” das mulheres pobres para ver as “mulheres da alta” chegarem a seus coches engalanados porque dificilmente as representantes femininas das duas classes principais frequentam o cinema: as (do “sereno”) primeiras, oprimidas pela falta de tempo e as segundas, porque criaram seus próprios “home theatres” e assistem o que bem entendem no tempo residual que acomodam entre outras tarefas sociais e de trabalho. Os dois tipos hoje transitam sem os grandes marcos diferenciais que apontavam para a carência de informações. Têm ao seu favor outras tecnologias que ajudam a dimensionar a falta de conhecimento. Das mulheres palestinas que se veem afastadas da cultura globalizada, pela burca, às mulheres da floresta que sentem na pele os limites de seu processo de inclusão, pela falta de tempo e pelas condições objetivas em que vivem hoje (que ainda não privilegia a cultura), o imaginário feminino retratado pelo cinema criou variações e multiplicou as informações mostrando práticas que não arrolam o essencialismo de considerar Pola Negri “a mulher”, nem as “cocottes” as permissivas. O Olympia do século XXI está aberto para receber “todas as mulheres do mundo” e continuar a divulgar a diversidade dos tipos como fazia há 100 anos. Hoje, em uma nova programação, supervisionado pela FUMBEL que mantém uma ação educativa, mas também cultural, por apresentar-se associado à ACCPA, com evidência para os filmes que seleciona não deixa de abraçar as novidades em termos de uma produção estética facilitadora dos estudos sobre essa arte.

Novos espectadores e espectadoras circulam na sala centenária e hoje festejam os 104 anos desse espaço.

Meus votos de frequentadora de mais de sessenta anos, são de augúrios para um feliz aniversário ao Cinema Olympia! Que novos programas e bom público estejam sempre em seu auditório!

177. A FALA DOS FORTES

A exemplo de alguns desenhos animados que evidenciam a figura feminina como se vê em “Frozen”, “Valente”, “Pocahontas”, “Mulan” “Malévola” entre outras, a Disney, que antes não se dispunha a ver nessas personagens um veio de tramas interessantes variando do status quo onde imperava o tipo clássico da boa menina e da mocinha obediente, hoje está mostrando um outro lado desse gênero e até evidenciando o verdadeiro amor entre as próprias mulheres. Que agora não estão curtindo mais o príncipe cujo destino feminino era tão esperado para serem felizes.

Em exibição, “Zootopia – Essa Cidade é o Bicho” (EUA, 2016) que trata de um mundo povoado por mamíferos antropomórficos, a coelhinha Judy Hopps, habitante com seus pais agricultores no meio rural, revela-se uma adolescente fora dos padrões esperados, sonhando em seguir a carreira de policial e não reproduzir o trabalho da família na plantação de cenouras. Os pais relutam, mas seguem o gosto da filha e então assistem a sua formatura numa escola especializada e por ser a primeira da turma – vencendo os mais forte do que ela – é indicada para um posto da vizinha cidade de Zootopia. Nesse novo lugar, ao apresentar-se ao seu chefe este distribui as atividades para todos os seus colegas enquanto para ela só há mesmo o de guarda de trânsito, haja vista que o chefe não vê o potencial da nova funcionária.

Na convivência nessa função, como no tempo em que era aluna na academia de polícia, a coelhinha terá que se superar nos exercícios físicos impondo suas estratégias inteligentes para mostrar que está acima do que lhe pedem. Conhece Nick Wilde, um raposo ligado a falcatruas que consegue se tornar seu parceiro, criando com ele as estratégias que o subtraem do lugar de onde vinha (quebra-se o paradigma do congelamento de valores). Entre avançar na odisseia nas ruas e superar qualquer entrave Judy investe no que quer ser mas, ao analisar publicamente a relação entre o tempo de bonanças e a fase de crimes na cidade faz observações inconvenientes que tendem a separar os bichos entre os predadores maus e os outros dóceis há muito suprimido entre eles. Ou seja, eles viviam em harmonia superando o comportamento animalesco ancestral de antes. Ela enfrenta esse obstáculo recolhendo-se em observações de sua própria consciência considerando que pode contribuir em alguma coisa para mudar o mundo, mas nem tudo é possível. Rever comportamentos é o meio para a superação de erros discriminatórios.

A visão de mundo explorada pelo filme aponta para as analogias com a diversidade social onde se evidencia a ideologia de gênero, a pluralidade étnica, a orientação sexual começando pela defesa à utopia de uma realização pessoal. Se nesse caminho tudo foi um pouco problemático para Judy, no entanto, ao entrar no bairro-distrito de Zootopia a administração das diferenças ganhou mais peso. E do mar harmônico entre feras e presas uma só observação inconsequente criou o conflito. Assim, foi preciso que a lucidez dos paradigmas discriminatórios se tornasse consciente para a avaliação de que às vezes, as boas intenções nem sempre chegam à uma interpretação equilibrada.

Quando Judy informa que é devido à condição biológica que os predadores criminosos que ela havia capturado tinham se tornados violentos e hostis pelo instinto animal alguns se convenceram de que ainda eram ferozes e o conflito se restabeleceu. Constrói-se, então, uma alta tensão entre o determinante biológico – o DNA vai instigar a violência – e a dinâmica cultural – a ética civilizatória torna a convivência social mais harmônica nos comportamentos relacionais.

Dessa forma, a própria coelhinha é exemplo disso – sendo fêmea, tamanho reduzido, escolhendo uma profissão fora dos seus moldes físicos e de gênero – consegue operar a mudança nas regras sociais que a reduziam a um modelo convencional.

Na caricatura do mundo de pessoas e adultas há muita alusão. Pode-se exemplificar com um plano muito simples após o conflito criado por Judy: um animal pequeno com sua cria vai num ônibus ao lado de um tigre. Mas o (ou a) pequeno(a) segura o seu bebê com medo do “bichão” que na verdade está pensando em outra coisa. Nesse tom se critica a diferença de classe e raça, como se adianta em corrupção policial, em relativismo do que se tenha como “mutreta” (o caso do raposo com o pirulito) e até chegar na descontrolada ação na floresta, com a poluição sendo alvo de verduras tóxicas capazes de desenfrear instintos maléficos (e no caso se ironiza o tamanho dos animais ou sua postura).

De uma feita Judy afirma que “o maior dos medos é ter medo”. Também há uma nova heroína no espaço Disney. Isto é muito bom. Há muito mais a ver do que bichinhos amáveis contra lobos maus.

Não se pode dizer que o filme revele com profundidade alguns assuntos, entretanto, ele levanta uma contraposição aos discursos discriminatórios do momento atual, enquanto animação infantil, como o preconceito, a homofobia (no caso, a

animalfobia), o racismo, a diferença de classe e gênero deixando de lado as sínteses românticas que têm validado as representações no cinema.

O roteiro do diretor Byron Howard e mais 8 sócios, consegue o que no âmbito Disney era difícil de mostrar. Talvez a presença de John Lasseter na produção dê ao filme um toque da PIXAR onde se vê animação não só para crianças.

Filme imperdível.

178. ANOS REBELDES DO AMOR

Amor entre idosos sempre foi um tema não muito explorado tanto no cinema como em outras áreas. O assunto sobre essa faixa etária tem sido enfocado, principalmente, no âmbito da saúde, da qualidade de vida e em outras vertentes que estão surgindo porque houve um processo de politização da situação da velhice.

Em 2012, Michael Haneke, em “Amor” focalizou o drama de um casal idoso que se ama, mas cujo desfecho dado pelo cineasta, polarizou-se numa controvérsia entre espectadores, alguns que consideraram prova de amor a atitude tomada pelo marido em relação à esposa doente e em fase terminal, e outros que refletiram esse momento como de extrema crueldade.

“45 Anos” (45 Years, 2015) do diretor inglês Andrew Haigh, com base no ensaio “In Another Country”, de David Constantine, capta um momento da história de amor de um casal de idosos, justo no período dos preparativos da comemoração desse tempo de vida de casados. Pauta em dois eixos com desdobramentos diferenciados durante uma semana: os arranjos festivos para a celebração de data tão importante, segundo Kate (Charlotte Rampling), e a descoberta, pelo marido Geoff (Tom Courtenay), através de uma carta recebida da Suíça, de que o corpo de sua ex-namorada havia disso encontrado intacto no fundo de um vale em neve.

A pontuação do filme se dá pelos dias da semana com a culminância da festa num sábado. Então, o roteiro é desenvolvido nesse recorte temporal, de forma lenta, sem movimentos ousados, mostrando a vida rotineira do casal, seus hábitos, suas emoções, sua sexualidade, tensões e momentos de solidão, caracteres bem diferentes, mas já derivados para as sínteses de vida que o passar dos anos tendeu a construir.

O processo em que é narrada a rotina do casal com esses dois dramas se desenrolando paralelamente se acha mais concentrado no que teve maior repercussão para os dois: o encontro do corpo congelado da ex-namorada de Geoff.

Em princípio, a notícia surpreende Kate. Leva em conta o tempo em que isso se deu e o desconhecimento desse fato do passado do marido. E nessa perspectiva vai somando as novas atitudes de Geoff que insistentemente comenta o fato, que busca na memória episódios de seu envolvimento afetivo e descobre no sótão as lembranças que guardara da jovem. Com isso se prepara para retornar aos Alpes para ver o corpo.

A narrativa vai revelando as transformações observadas nos dois. Se Geoff está em consonância com as descobertas e supõe-se na recomposição do afeto que sentia pela ex-namorada, criando estratégias pouco usuais para contornar a nova fase em que se acha, Kate, que aspira uma grande celebração com um planejamento já feito até da canção que irão dançar, se sente constrangida a cada investida comentada pelo marido sobre as novas notícias que recepciona. Ao ver que o marido escamoteia dela sua pretensão de viajar para os Alpes, se mostra menos atenta ao programa festivo das bodas. E busca a verdade sobre os passos dissimulados dele.

É nesse clima de desconfiança dela e de excitação dele que a festa se realiza em torno dos amigos. E nas duas últimas sequências a entonação narrativa do diretor subscreve um paralelismo entre os sintomas de uma crise construída ao longo de seis dias. As palavras do discurso de Geoff rememorando a conquista da amada Kate e o desenrolar da convivência amorosas entre eles nesses 45 anos sintoniza com o não-dito que eles viveram após a notícia do achado da ex-namorada congelada, sem conflitos, salvo a ansiedade dele em contar para Kate as novidades e rememorar o primeiro amor. Ao ouvir as juras de amor do marido naquela hora solene de celebração, observa-se, no seu rosto, um olhar vazio e distante e um riso artificial. A câmera fixa nessa imagem, ele de pé, ela sentada, com os olhos circulando pelos amigos (sem que estes sejam vistos) e as expressões faciais dizendo o que sentia naquele momento.

A sequência final é a dança do casal ao som da música de seu casamento: “Smoke Gets In Your Eyes”. A câmera segue os dois e os gestos dele abraçando-a para dançar. Mas a medida que a letra da canção vai se desfazendo nas emoções de um tempo, ressurge o agora com a ênfase de um drama. Porque a tradução, para ele – segundo o que ela viveu naquela semana - pode não representar mais o que houve entre os dois. Ao “descongelar” o corpo da ex-namorada inscreveu-se um afeto que supunha adormecido.

No take final da câmera o gestual da aniversariante sintetiza (atente-se para este gesto) o que a canção está dizendo: “(...) Now laughing friends deride; Tears I cannot hide; So I smile and say; "When a lovely flame dies; Smoke gets in your eyes.”

“45 Anos” apresenta um excelente roteiro e direção. O desempenho dos dois intérpretes tem a aura de um brilhantismo fluente, em que a espontaneidade submete a narrativa sem que esta se torne pesada nem artificial.

Filme imperdível.

179. CAROL

Extraído do livro semi-biográfico “The Price of Salt”, de Patrícia Highsmith (assinado, na época, sob o pseudônimo de Claire Morgan), “Carol” (EUA, 2015) explora um enredo ambientado no período natalino de 1952, em NY, evidenciando a nascente relação amorosa entre Carol Aird (Cate Blanchett) e Therese Belivet (Rooney Mara). A primeira é uma dona de casa padrão, da alta classe média norte-americana que vai a uma loja de departamentos a procura de um presente para a filha. Ela está no período de divórcio, teve um caso anterior com uma amiga e madrinha da filha. Therese é atendente da seção de brinquedos, namora um jovem colega da loja que lhe pede em casamento. Ela aspira ser fotógrafa, mas até o momento não valoriza as boas imagens que capta, não acreditando muito em si. Nos encontros, as duas passam do reconhecimento de si à percepção do sentimento que as aproxima. E vão além, no afeto físico que as coloca em evidência ao menos para o ex-marido de Carol que por isso pede a guarda da filha. Elas, também, avaliam a reação que tende a nascer no ambiente onde circulam, aumentando na proporção da proximidade e à medida que ambas reconhecem que embora haja fortes razões para se afastarem definindo perdas ainda resta o amor construído.

Dirigido pelo diretor norte-americano Todd Haynes (Longe do Paraíso, Não Estou Lá, Mildred Pierce) com roteiro (o segundo) de Phyllis Nagy, “Carol” favorece-se de toda a carga dramática da história, proporcionando examinar temas como o novo formato das opções amorosas e sexuais, os dilemas das decisões sobre essa descoberta e o conceito de liberdade, o preconceito e o valor do sentimento na hora das escolhas.

O exame da construção do roteiro oferece uma narrativa linear, focando no processo de aproximação das personagens e suas relações cada vez mais intensas. No subtexto de Therese há um estado de timidez, indecisão sobre o estar empregada enquanto comerciária e seu desejo de ser fotógrafa, julgando-se amadora nessa arte pelo tipo de imagens que capta, embora aspire novos caminhos. Sua indecisão também mora no pedido de casamento feito pelo namorado, mas nesse momento ela sente que

está muito envolvida com Carol. Quanto a esta, no momento que encontra o olhar de Therese entre as mercadorias da loja, está no auge do processo de divórcio, cria a aproximação mais intensa com a amada, sendo seguida por um detetive que capta todos os encontros das duas, com um vídeo de um desses encontros sendo usado judicialmente pelo marido para exigir a guarda da filha.

Esses subdramas oferecem perfis bem delineados das duas personagens. No ambiente de Carol, por exemplo, sente-se o desconforto desta no formato das relações entre os familiares e as coisas que tem que fazer sem liberdade de ser ela própria. O jantar coletivo, as perguntas que recebe sobre os médicos que frequenta e a que família estes pertencem, os pratos que são servidos e que lhe são intoleráveis. Sabe que sua vida íntima é conhecida dos parentes do marido, mas ninguém levanta a questão. Na circulação de Therese na loja onde trabalha sente-se a baixa proximidade desta com o meio (vendas, fregueses etc) e, no contato com o namorado, antes mesmo de ter notado o interesse de Carol por ela, já se sentia desconfortável, embora ainda próxima dele. Com o novo emprego há outra faixa de conhecidos, e o diálogo entre o casal, ao pintar o apartamento reflete uma mulher que tem outros desejos e que ele não está mais incluído. A pergunta dele sobre Carol fica sem resposta. Apenas o olhar baixo da jovem contempla o significado.

Aliás, os diálogos são muito marcantes, entremeados de longos silêncios, de toques e de olhares. Também o enquadramento da câmera refletindo vários momentos diferenciais de classe, de anseios e de novos caminhos. Enfoque interessante são tomadas das personagens sob recortes de colunas, de paredes, atrás de janelas. O processo narrativo cria o meio de observação através da câmera quando interessa centrar numa delas.

A recriação de época é um dos pontos importantes considerados pelo diretor. Indumentária, cortes de cabelo, cor de batons refletem os anos cinquenta. Estilhaça, contudo, o tipo de opção amorosa padrão dando vez, mesmo de forma quase silenciada, ao enfoque sobre o desejo sexual entre duas mulheres. Quebram-se paradigmas. Sintomática a posição de Carol no processo movido pelo marido para exigir a guarda da filha, quando ela confessa publicamente seu amor por Therese e declina de ficar com a criança dizendo ser para o próprio bem desta.

O final do filme deixou algumas pessoas na incerteza sobre o bad ou happy end. Interessante a sequência, ao mostrar o encontro das duas mulheres, seguindo-se um

desencontro e finalmente um reencontro. Como vai ficar a relação afetiva entre Carol e Therese?

“Carol” oferece maneiras de avaliar o que àquela época poderia se ver como forte revolução dos costumes, embora ainda hoje haja insistência nas culpas e discriminação àqueles/as que fogem do esquema instituído. A elegância da realização, com excelentes desempenhos de Blanchet e Mara dão o toque final para a maestria do diretor.

180. CINEMA E OLHAR (ES)

A ação de olhar tem formas próprias de construir as representações sobre o objeto focado. E nessa perspectiva criam-se hábitos visuais sempre buscando a ideia e o “algo novo” que podem surgir na criação do objeto.

O olhar para as imagens do cinema reflete essa forma de observar mais detidamente a narrativa. Mesmo quando o público é bombardeado de dados recorrentes. Como se observa na explosão dos filmes do “cinemão” norte americano que tende a “fazer a cabeça” de todo mundo. A expectativa coletiva é a de uma só dimensão narrativa para qualquer filme que seja visto e quando esta dimensão foge da sintonia que garantiu o hábito deste olhar a variação da composição dos elementos não é aceita. Assim, a tendência é dizer que se gosta ou não gosta do filme dependendo da nossa experiência vivida.

A leitura dos filmes de Jean-Luc Godard não é considerada “digerível” como é dito usualmente para expressar o contraponto com a forma narrativa dos filmes em geral. À medida que as suas experiências são focadas na linguagem traduzindo as ideias em planos visuais ele vai aplicando seu modo próprio de verificar o fenômeno. Em “O Acochado” (*À Bout de Soufle*, 1959) que foi o primeiro longa-metragem dirigido por ele, protagonizado por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg, com participação de Claude Chabrol (crítico e diretor de cinema), o episódio tratado é em sua aparência um thriller, um filme de gangsteres, dito pelo próprio Godard num depoimento em uma mesa redonda, em 1968. E acrescenta: “Quando eu o vi pela primeira vez, compreendi que havia feito uma coisa totalmente diferente. Eu pensava que filmava o filho de Scarface ou o retorno de Scarface e compreendi que havia feito Alice no País das Maravilhas, mais ou menos”.

Na leitura visual desse filme, diz Roman Gubern (*Godard Polémico*, Barcelona, 1974): “Godard introduziu no cinema e em nossa sensibilidade novas propostas e

estruturas plásticas que estavam muito mais próximas à linguagem da reportagem, da publicidade, dos comics ou da televisão diretamente. Mas como principais, destacam-se todas as situações de quebra de paradigma e enfrentamento de tabus, como os cortes abruptos sem continuidade, os saltos de eixo que também confundem o acompanhamento espacial da cena, e o olhar que a personagem dirige à câmera na última cena, coisa que não se via no cinema em geral”.

Exemplificando com a suposta linguagem radical do cinema de Godard, me inspiro para avaliar os olhares habituais que se tem para classificar certos filmes que circulam e que se tornam os nossos programas. Em sua maioria não temos o que dizer de modos criativos aplicados nos filmes comerciais. Estes levam em conta a sedução de espectadores procurando manter os que já são usuais e atrair outros tipos que se empolguem com a trama, com os personagens, com a maneira linear de estabelecer a montagem das peças, haja vista que a dialética formada pela desconexão destas às vezes repercute como ininteligível.

E dessa forma estes programas vão criando maneiras de aceitar ou não outras formas de narrativa. Alguns se tornam os propulsores do cine-indústria mais propensos à produtividade cada vez maior de cópias para conseguir a comercialização mundial. Expande-se o mercado e o formato das mentes e da cultura cinematográfica vista em uma composição uniforme. Premiações, arrecadação de lucro, formação de hábitos são valores residentes na maneira de imposição subliminar haja vista que nem sempre se sabe aonde começou o gosto pessoal por certo tipo de filme.

Aspectos importantes no olhar sobre os filmes que se assiste vejo, principalmente, privilegiar o modo como os padrões paradigmáticos são quebrados, os tabus são enfrentados, as maneiras singulares de montagem com cortes descontínuos traduzindo símbolos, mescla de tempos, de cenas, de sequência, desmontagem de heróis ou produção de anti-heróis, conjunto de formas que desmontam o sistema instituído e tendem a flexão da mudança. É difícil a aceitação deste “dever de casa”? Sem dúvida. O importante é começar.

181. OS OITO ODIADOS

Na teoria do cinema há um enfoque interessante dos anos sessenta sobre o que foi chamado de “política dos autores”, defendido por diretores como François Truffaut, Jacques Rivette e o crítico e teórico do cinema André Bazin que explicavam essa

posição considerando o estatuto artístico do cinema na demonstração de que um filme não resulta de um trabalho coletivo na perspectiva das massas (cf. o agravo do cinema de Hollywood nesse instante), mas se dá como uma expressão subjetiva, uma característica pessoal de uma pessoa. No dizer de Truffaut (“O Prazer Dos Olhos: Escritos Sobre Cinema”, 2000, p. 17 -20): “Um filme vale o que vale quem o faz (...) Um filme identifica-se com seu autor, e compreende-se que o sucesso não é a soma de elementos diversos – boas estrelas, bons temas, bom tempo –, mas liga-se exclusivamente à personalidade do autor. (...) “um filme é uma etapa na vida do diretor e como o reflexo de suas preocupações no momento”.

Em termos mais simples, considera-se cinema de autor quando aquele que cria assume as condições de diretor e roteirista. Geralmente os autores de filmes possuem o que se pode chamar de estilo, julgando-se pela literatura. E suas preferências temáticas. Quentin Tarantino pode ser considerado um deles. Desde que surgiu com “My Best Friend’s Birthday” (1987) e “Cães de Aluguel” (Reservoir Dogs, 1992) escreve o que dirige. E em “Cães..” deixa ver a violência que admirou desde os anos em que era funcionário de uma locadora de vídeo e gostava de gêneros do tipo “western spaghetti” e gângsteres.

O atual “Os Oito Odiados” (The Hateful Eight, EUA, 2015) é o oitavo filme de Tarantino e ele se veste da fama que mereceu por sua preferência temática e forma de realização. No enredo, o oficial John Ruth (Kurt Russell) leva a fugitiva de justiça Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh) para ser enforcada em Red Rock. No caminho encontra o Major Marquis Warren (Samuel L. Jackson) que também carrega condenados, mas já mortos, pretendendo receber sua recompensa, como a praxe desse tempo, e se evidencia como o verdadeiro protagonista. Tem um grande trunfo consigo que é ser um exitoso entre os escravagistas vencedores, sendo emblemático por uma carta que havia recebida de Abraham Lincoln.

Em resumo é a discussão seguida de tensões, atritos dissimulados e mortes entre oito personagens, nos anos seguintes à Guerra de Secessão, que se encontram numa cabana em meio a uma tempestade de neve. A situação leva a mortes violentas. Mas neste encontro se revela parte da história americana e da índole das personagens marcadas por suas ideologias. Pode-se ver o filme como um apanhado de tipos rudes de alguma forma influenciados pelo conflito entre norte e sul do país, tendo a presença do militar negro um forte símbolo duplicado: enquanto alguns dos circunstantes o odeiam silenciosamente, evidenciando-se muitas vezes de forma silábica ou gestual,

outros aspiram conhecer seu grande trunfo pós-guerra: a carta escrita para si, pelo então presidente abolicionista, demonstrando uma proximidade coloquial com o chefe da nação que se organiza após a guerra e a nova forma de tratar a situação étnica.

O filme é dividido em capítulos: Capítulo 1: Última Parada Antes de Red Rock; Capítulo 2: Filho da Mãe; Capítulo 3: O Armarinho de Minnie; Capítulo 4: Domergue Tem um Segredo; Capítulo 5: Os Quatro Passageiros; e Capítulo 6: Homem Negro, Inferno Branco. Nesse recurso sobrepõe-se integrá-los por meio dos diálogos, da ação que favorece a externalidade identitária de cada tipo, mas como se vê, embora revele alguém com seu segredo que só vai emergir quase no final, cada um deles possui a chave de sua posição em meio ao grupo e em função de um último estágio do alicerce roteirizado. E é nisso que o filme se fortalece, na conjugação de todos os liames que possam demonstrar a força de um sobre os outros, ao mesmo tempo que os motivos de cada um se presentificam naquele espaço tão restrito aclarando certas atitudes que só a devida solvência do mistério transforma as descobertas do perfil em motivos de vingança e ação violenta.

Tarantino usa quase 3 horas na sua narrativa claustrofóbica. Podia caber no palco o seu argumento, ou seja, a *mis-en-scène* é teatralizada. As poucas sequencias fora do pequeno espaço onde os tipos digladiam verbalmente e com gestuais de violência (armas, gestos etc.) é do caminho da diligencia que os transporta, e um flash-back que mostra os donos do salão aonde o grupo de caminhantes vai se abrigar, e definindo-se alguns comportamentos e cenas que se seguirão. Algumas destas cenas apenas reafirmam o tom violento da trama, como o homem nu arrastado pela neve. Também se realça o papel do negro (Samuel L. Jackson) e dos polos da guerra, ou seja, pessoas da União e confederados. É a história americana feita de explosões de violência.

É realmente um “tour de force” atacar todos os parâmetros em tanto tempo na tela. E o cineasta foi mais longe: filmou em 70 mm como se faz em grandes espetáculos, ampliando com isso o espaço físico da ação (que preponderantemente se apega às falas).

Jennifer Jason Leigh, veterana com 90 filmes no currículo (dois a estrear, fora uma série de tv) foi candidata ao Globo de Ouro e agora ao Oscar como atriz coadjuvante, por sua atuação neste “Oito...”. Ela representa a mulher rebelde, condenada e em luta por sua liberdade na esperança de reverter o que só ela mesmo sabe ser a realidade e a motivação de sua prisão. Maquilada como deformada por violência a atriz está em seus melhores momentos. Mas essa personagem tem uma aura

de protagonista de sua própria vida e por isso é coberta de pancadas quando opina em qualquer assunto que está rolando entre o grupo masculino. Seus gestos são arditamente construídos e no capítulo final, expondo a síntese da trama, ela instiga um final que pode reverter o que até aquele momento foi manipulado pelos tipos masculinos.

A trilha sonora de Ennio Morricone, 87, veterano compositor italiano, é original e inédita, criada especialmente para o filme e fazendo uma conexão entre os capítulos. Disse Tarantino que pela primeira vez aplicou-se nesse ineditismo do filme: “Gosto mais de Morricone que de Chopin ou Beethoven. É o meu compositor favorito. Usar composições originais ajuda a ‘criar um clima’ para o filme”. Esse foi o único Globo de Ouro ganho por “Os Oito Odiados”.

Quanto ao roteiro é exemplar demonstrando toda a força que o filme desenvolve. Entretanto, foi preterido no Globo de Ouro e agora na indicação ao Oscar.

O filme é para ser visto com som original. Deturpações já basta a copiagem em 35 mm. Com liames de trabalhos anteriores Tarantino reforça o seu tipo de fazer cinema. Um excelente filme.

182. STAR WARS – TRAÇANDO UMA LEITURA

Para quem não é versada/o em um mundo ambientado com a diversidade criativa e fantástica sinalizado com a saga dos filmes da série Star War, mas que assistiu a todos eles desde 1977, a convivência hoje com uma geração toda voltada para um ambiente recoberto de expressões idiomáticas, lógica de luta, objetos variados e motivação emocional assumindo um posto na cultura pop não é uma convivência tão “pacífica”. Mas não é isso que me desloca para um não-querer-saber das coisas e dos acontecimentos nesse mundo e nessa cultura.

Gian Danton (Cultura Pop, 2002) elabora um texto muito interessante sobre esse mundo pop: “O conceito de cultura pop surge não para substituir o de indústria cultural, mas complementá-lo. Ele é aplicado onde justamente as teorias da escola de Frankfurt falham: nos produtos da indústria cultural que não conformam, mas provocam, não acomodam, mas incentivam uma leitura crítica da realidade. A cultura pop surgiria ou de uma vontade de se contrapor à indústria cultural num movimento “de dentro”, ou daquelas peças que ganham uma nova dimensão em decorrência de sua carga arquetípica”.

Nessa ocorrência, o processo de criação de novos produtos da cultura para extrair um mundo intergaláctico proporcionado pela saga dos filmes da série “Star War” favoreceu uma revisão de termos a serem definidos como integrantes desse ambiente. Do vocabulário às personas que povoam esse mundo um dicionário tende a fazer parte do processo de criação assimilado por aqueles que fizeram desse novo mundo sua base cultural.

Se perguntarmos a alguém da minha geração o que é geek? O que é jedi? E Millennium Falcon (ao menos esses), certamente não reconhecem porque estes termos não fazem parte do espaço cotidiano de suas conversas. Há, entretanto, pessoas que não gostam de filmes de ficção científica e por isso se afastam de conhecer mais o quadro referencial dominante desse gênero. Mas outros, embora gostem do gênero, não se “amarraram” na série.

A minha geração, principalmente os meninos, ficou marcada pela ficção científica vinda dos quadrinhos onde pontuavam Flash Gordon, desenhado por Alex Raymond, Brick Bradford (ou Dick James), personagem de Clarence Gray, heróis comuns daquela época. Os meus tipos marcantes eram o Super-Homem, o Capital Marvel (e o histórico grito Shazam que nos fascinava) e o Batman (editado pelo Guri, pelo Globo Juvenil, depois pela EBAL). Cinema em seriado pouco chegava na minha cidade. Mas, de qualquer forma, a intriga interplanetária e fantástica se arvorava nos quadrinhos para iluminar a leitura das crianças da época.

Então ao deslocar para o fascínio da “Guerra nas Estrelas” do final dos anos 70 confiro em mim algum interesse por esse mundo que não se apresentava mais tão misterioso. Daí em diante, sete episódios se configuram na série produzida por George Lucas: “Star War: Uma Nova Esperança” (episódio IV, 1977), Star War: O Império Contra Ataca (episódio V, 1980), O Retorno de Jedi (Episódio VI, 1983), A Ameaça Fantasma (Episódio I, 1999), Ataque dos Clones (episódio II, 2002), A Vingança dos Sith (episódio III, 2005), Star War A Guerra dos Clones (2008), Star War: O Despertar da Força (episódio VII, 2015).

UMA VIAGEM ENTRE AS NOVAS E VELHAS ESTRELAS DA SAGA

Pessoalmente aproveitei melhor este último episódio. Integraram-se, além de opiniões de experts do mundo “nerd”, as minhas novas leituras sobre os tipos suscitados para o realocamento da saga que apresentou outros personagens somando-se aos que já estavam entre os vários episódios.

“Star War: Uma Nova Esperança” (episódio IV, 1977) que intitula o primeiro da série, inicia a franquia do universo fantástico da ficção científica criado por George Lucas (lançado com o título “Star War” tornando-se sucesso mundial do cinema popular). No episódio, Luke Skywalker (Mark Hamill) se envolve em uma trama intergaláctica ao receber uma mensagem de um dos robôs adquiridos por seu tio dando conta do contato da Princesa Leia Organa (Carrie Fisher) com o Jedi Obi-Wan-Kenobi (Alec Guinness) sobre a construção da estação espacial Estrela da Morte com alta capacidade de destruição do planeta. Dessa forma, o jovem Luke alia-se aos cavaleiros jedi numa frente de batalha para resistir a essa ameaça, a Aliança Rebelde, integrando o mercenário Hans Solo (Harrison Ford). Entre estratégias e planos de enfrentamento, os jedi rebeldes atacam a nave comandada pelo principal inimigo, Darth Vader, que explode, mas este escapa. Os três principais guerreiros, Luke, Solo e Chewbacca, são condecorados pela princesa Leia.

Em “Star Wars – O Despertar da Força”, o interesse para o sétimo episódio era apresentar a franquia quase quarentona (38 anos) aos novos nerds, aos de uma geração já entrosada entre tipos surgidos em outras cosmologias, além de agregar a afeição dos antigos fãs. Responsabilidade de direção de J.J. Abrams, roteiro de Michael Arndt e Lawrence Kasdan (um dos roteiristas de O Império Contra-Ataca e O Retorno de Jedi) com a equipe da Lucasfilm procuraram rejuvenescer os velhos tipos e fazer renascer os novos escolhendo o seguimento da saga dentro de um roteiro essencial para despertar a Força a partir desses novos emblemas.

No enredo, a trama inicia anos após o “O Retorno do Jedi” quando Darth Vader cai junto com o Império, surgindo, entretanto, a Primeira Ordem uma nova força que aspira o poder da República, sendo os principais expoentes Kylo Ren (Adam Driver), o General Hux (Domhnal Gleeson) e Snoke, o Líder Supremo (Andy Serkis). A busca da Princesa Leia (Carrie Fisher) pelo irmão Luke Skywalker que se recolheu há muitos anos é um dos objetivos da Resistência liderada por ela. Mas a Nova Ordem captura o piloto Poe Dameron (Oscar Isaac) que ainda tem tempo de enviar aos seus colegas, pelo robô BB-8, o mapa do local onde está Luke. Na fuga, este encontra a jovem Rey (Dayse Ridley), catadora de destroços das naves antigas, que está abandonada no deserto. Com a ajuda de Finn (John Boyega), um stormtrooper (clones treinados para terrenos gelados) que rompe com a Ordem, eles escapam do domínio desta.

A tensão dramática se dá, portanto, entre os membros da Resistência incluindo-se os velhos tipos - Han Solo (Harrison Ford) e Chewbacca – ao lado dos novos

seguidores, na espaçonave Millennium Falcon, que agora será pilotada por Rey (antes era por Solo) auxiliada por Chewbacca e em cujo interior há compartimentos ocultos e surpresas que podem detonar os inimigos.

O reencontro com os tipos anteriores acolhendo a sedução dos personagens e favorecendo uma retomada da preocupação com a sintonia entre estes é um dos pontos que favorece este novo Star War. Os fascinantes robôs conhecidos, o C3PO e R2D2 (me apaixonei por eles desde o primeiro filme), harmonizam-se com o novo BB-8 (que tem certa semelhança com este último) cuja missão é devidamente executada.

A meu ver percebem-se toques especiais em alguns pontos: o reencontro de novos e velhos personagens tornando emergente a preocupação com a odisseia anterior em cada caçada ao inimigo; a entrega à cosmologia atual pontuada pelos mitos do bem e do mal que ainda caminham na direção de refazer a Força objetivada na procura e no achado de Luke Skywalker; o manejo dos objetos e instrumentais de guerra entre os quais o sabre de luz cujo raio compacto tende a se propagar em linha reta (possibilitando reconhecer a existência de um campo de força gravitacional) – para estabelecer a paz, no caso, a ruptura com a Nova Ordem que quer o poder; e a presença feminina convertendo uma jovem errante em uma bem dotada mulher cheia de objetivos de vitórias enfrentando o desconhecido, rompendo com a incerteza e apontando para novos caminhos que tendem à vitória na batalha final. Abandonada ainda criança no deserto do planeta Jakku Rey começou cedo a descobrir-se e às coisas que estavam ao seu redor. Com prática em trabalhos mecânicos sabia dos segredos que a levaram à manipular as naves que passa a pilotar. E assim dá-se conta, no filme, de uma figura que a representação social estabeleceu como apática às coisas da ficção científica e de engrenagens do tipo que transborda em Star War e nem se dá conta da importância que é o cinema adotar essa nova posição no terreno da produção. Mesmo que seja pelo filme seguir a linha do teste Bechdel (a produção de filmes estipula ao menos duas personagens femininas que conversem entre si sobre assunto que não seja homens). Mas esse tema pede novo comentário.

O visual de “Star Wars – O Despertar da Força” com efeitos especiais em várias cenas de ação de todos os níveis é muito bom, transitando entre criaturas, naves e figuras digitais que promovem o monumental do ambiente.

Embora sem o destaque de sempre, reconhece-se que a música de John Williams tem grande força de movimentos, encontrando o tema original de Leia e Solo.

Entre a nostalgia e o épico atual a “Força” recolocou-se em mais este episódio do filme. The Force Awakens captura citações e sequencias semelhantes, além do retorno de tipos, alguns não devem retornar no próximo episódio, o VIII, visto que, o final é revelado por duas significativas evidências. Não vou criar spoiler aos que ainda não assistiram ao filme.

Um blockbuster que vale a pena ver.

183. UMA PASSAGEM PARA MÁRIO

Focalizando dois amigos – Eric Laurence, o cineasta, e Mário Duques - estes personagens se juntam e imaginam um argumento com base no ideal do segundo em viajar pela America do Sul em especial pelo deserto de Atacama. Compraram as passagens, discutiram o roteiro e se muniram do equipamento necessário para fazer um documentário de viagem. O problema é que em meio à realização do filme se instala a doença de Mario, um câncer no fígado. Este lutaria contra a doença por quatro anos e por isso o projeto “Uma Passagem Para Mário” (Brasil, 2013) passou do esquema de um aspecto turístico, ou mesmo de um “road movie” para uma reflexão sobre vida e morte, levando em conta o sonho do protagonista em viajar por novas terras como o símbolo de uma obra inacabada.

Por se tratar de uma obra incompleta, a impressão que fica é mesmo de que o filme não termina. Bem verdade nem se encontra uma narrativa linear que especifique o projeto e os percalços encontrados para que fosse realizado. Veem-se nos planos iniciais os ensaios com a câmera (pequena), ouvindo-se vozes de quem está sendo filmado, e momentos da família de Mario como o abraço que ele dá no pequeno sobrinho. O tremor da imagem ratifica a ideia de Eric em seguir o modelo do que se chama “cinema verdade” e que foi explorado na França por intelectuais como o antropólogo Edgar Morin e o engenheiro e sociólogo Jean Rouch.

Algumas imagens pedem licença ao estilo de Eric e se vê Mario numa cama de hospital recebendo informes sobre a fase de sua saúde. Em off ouve-se a sua indagação ao médico se pode efetuar a tão sonhada viagem e este se mostra reticente (não se ouve a permissão). Sabe-se, na sequencia, que o doente está em estado compatível com o tratamento que fez (quimioterapia), mas não há detalhe da radiografia que o medico tem em mãos e avalia.

Mario certamente pensa em viver o que lhe resta olhando o que sempre pensou em olhar. Para isso deve o cuidado do amigo cineasta que segue em diversos meios de transporte com a câmera na mão, deixando gravados momentos de viagem, seja de caminhonete ou de ônibus, abrindo espaço para os moradores das regiões, muitos de etnia indígena, e as construções rudes que se vão espaçando até que se chegue ao deserto.

Pode-se ler “Uma Passagem Para Mário” como a metáfora de um processo de libertação do ser humano que se acha fraco, mas tende a superar esta fraqueza comparando a força interior com a natureza agreste. Tanto que nas sequências finais do filme não se vê mais o personagem-título. As últimas cenas são das montanhas desertas banhadas pelo vento. Por ali deve ter desejado passar o autor da ideia que gerou o filme. Mas em se tratando de “cinema verdade” não se explicita o campo introspectivo. É o cinema que se vê, o que a câmera capta, deixando com o espectador a substância desses enfoques.

As informações que apresento sobre Eric Laurence vêm do material de divulgação distribuído pela assessora, Mariana Jacob, da Laurence Filmes: “Ele é diretor de cinema desde 2000. Ganhou mais de 60 prêmios, incluindo seis no Festival de Cinema de Gramado de 2005, com o curta de ficção ”Entre Paredes”- que fez parte da seleção oficial de festivais em Roterdã/Holanda (35º Festival Internacional), Tóquio/ Japão (11ª Short Shorts) e Toulouse/França (18º Festival Internacional). Também dirigiu outros dois curtas –“O prisioneiro”(exibido no 33º Festival Internacional do Cinema de Havana, em Cuba) e “Azul” -e o documentário “No Rastro do Camaleão”, realizado por meio do prêmio do Ministério da Cultura do Brasil”.

O novo filme de Eric Laurence entra em cartaz no Cine Olympia em sessões regulares durante esta semana, exceto 2ª e 3ª feiras.

184. TIM MAIA

As cinebiografias não representam novidade. Nos últimos anos o cinema brasileiro biografou, na área musical, Luis Gonzaga (“Gonzaga de Pai pra Filho”) e a dupla Zezé de Camargo e Luciano (“Os 2 filhos de Francisco”) filmes dirigidos por Breno Silveira. Antes do final do ano veremos mais 3: “Trinta” (sobre Joãozinho Trinta, o carnavalesco), e também “Irmã Dulce”. “Tim Maia” (2014) chega na frente, em exibição em várias salas do país. O gênero já fez sucesso nas livrarias a ponto de

despertar uma polêmica com personalidades ainda vivas que defendem a não permissão de biografias escritas por outrem. Querem a permissão prévia dos relatos sobre si.

“Tim Maia” talvez seja a mais ambiciosa dessas cinebiografias. Com 140 minutos de projeção retrata o cantor que viveu 55 anos do século passado, ganhando espaço na musica popular a ponto de suas composições serem cantadas pelos mais expressivos interpretes do gênero e por ele próprio, um tipo que exibia a face rebelde tão querida da juventude do rock’roll.

O filme escrito e dirigido por Mauro Lima (no roteiro também assina Antonia Pellegrino) é baseado no livro de Nelson Motta - Vale Tudo- O Som e a Fúria de Tim Maia. Repassa a vida do menino pobre residente no bairro da Tijuca (RJ), começando cedo a trabalhar levando marmitas com o que fazia a sua mãe na cozinha caseira, conseguindo depois trabalhar em um bar e demonstrar seu talento musical (ele escrevia e cantava suas canções). Nessa hora conheceu Roberto e Erasmo Carlos e chegou a fazer parte de um quarteto – “The Sputniks” – que se apresentava nas casas de show menos conhecidas em 1957, onde estavam Arlênio Lívio, Edson Trindade e Wellington Oliveira. Ambicioso, Tim, que na verdade se chamava Sebastião Rodrigues Maia, teve seu apelido Tião mudado por Carlos Imperial, na época, empresário de cantores no programa Clube do Rock, da TV Tupi, e o primeiro a apresentar o grupo Jovem Guarda, no caso lançando-os nessa tevê pioneira. Tim embarcou para os EUA com pouco dinheiro e ganhando passagem dos padres posto que foi educado num colégio religioso. De nada serviu o tempo que passou por lá (1959-1963) onde montou uma minibanda e gravou um disco compacto. Aprendeu a falar inglês e de seu envolvimento com drogas e roubo de carros foi preso, sendo deportado para o Brasil. De volta, procura Roberto Carlos, já um ídolo popular, e com muito sacrificio consegue espaço no meio artístico. Mas se Tim Maia se torna um nome nas marquises também se transforma num obeso drogado e agressivo. Não acreditando em si mesmo tenta até seguir uma religião, o Racionalismo Cristão, a partir do contato com os livros da Cultura Racional e em 1975 lançou os albuns Tim Maia Racional (vl. 1 e 2). Pouco depois descobre ser minitrada por um “vigarista” e acaba seus dias entre sessões de drogas entre as apresentações musicais.

O filme é narrado em off por um suposto amigo do cantor & compositor. Não conheço o livro de Nelson Motta e por isso não posso dizer se a narrativa é dessa forma. Mas em linguagem de cinema é linear quase sempre (o que é caracterizado por alguns,

como didático), com poucas incursões temporais em meio ao que está sendo contando. Com um início em preto e branco e um cuidado cenográfico na amostragem do Rio antigo, ganha credibilidade no talento dos dois interpretes de Tim: Robson Nunes, na fase jovem, e Babu Santana, na adulta. Ambos estão excelentes, em especial Babu que se parece muito com o verdadeiro Tim e compõe com maestria o artista que tenta dissipar a depressão com exhibições de violência (verbal e física).

O filme se inscreve bem entre as melhores cinebiografias nacionais. A liberdade de expressão o torna possível nos dias de hoje quando, felizmente, saímos de censuras diversas. O que se espera é que o público prestigie o trabalho de Mauro Lima (de "Meu Nome não é Johnny"). "Tim Maia" mostra que o cinema nacional de agora não deve só ao que exigem de Leandro Hassum.

185. BOYHOOD – ALGUNS DADOS

Causa admiração a filmagem sistemática da evolução física e psicológica de uma pessoa, acompanhando-a durante 12 anos. Este foi o propósito do cineasta Richard Linklater, texano de 54 anos, cujo currículo revela a realização de 25 filmes como diretor, 16 como escritor, 10 como ator, 14 como produtor e 3 como diretor de fotografia.

A realização de "Boyhood - Da Infância a Juventude" (Boyhood EUA, 2014) se deu a partir de quando o ator convidado, Ellar Coltrane, tivesse 10 anos (no filme 8). Isto não impediu que o garoto (e rapaz) atuasse no meio tempo em que estava protagonizando esse filme, em algumas outras produções como: "Hallettsville", "Nação Fast-Food, Uma Rede de Corrupção"(Fast Food Nation), "Faith & Bullets" e "Dinheiro é Má Companhia" (Lone Star State of Mind). De igual modo Richard Linklater se manteve em atividades, criando e realizando a trilogia de grande sucesso "Antes do Amanhacer", "Antes da Meia Noite" e "Antes do Por do Sol" (de 1995 a 2004).

A técnica foi filmar segmentos seguindo um roteiro que especificasse o que importa na ascensão do menino à idade adulta. Tudo seria muito simples como focar suas brincadeiras infantis, seus colegas, seu primeiro flerte (e beijo) e sua estreia sexual. O diretor também utilizou o talento da filha Lorelei, hoje com 20 anos, mas no início do filme, com apenas 10 (é bom lembrar que a filmagem começou em 1999). No meio tempo ela atuou em "Waking Life" e em um curtametragem para a TV, intitulado "The Substitute". Em entrevista, o pai cineasta conta que com ela houve problema no

meio do caminho, visto que a garota queria desistir da sua atuação (é a Samantha) no filme o que obrigou a diminuir a participação dela na história onde protagoniza a irmã do ator principal no argumento (Mason).

Note-se que os outros atores também seguiram suas atividades de atuação em outros filmes, intercalando nas filmagens de “Boyhood”. A atriz Patricia Arquette, que interpreta a mãe das crianças/jovens, esteve presente em 11 filmes, além das séries de TV como “Medium” (Canal Universal). Curioso é que Ethan Hawke que protagoniza o pai biológico de Mason e Samantha esteve com Richard Linklater nos 3 filmes sobre o tema dos encontros pontuados pelo sol (a série começada com “Antes do Amanhecer”) sempre parceiro da atriz Julie Delpy. E ele atuou também em muitas outras produções, inclusive esteve presente no “canto de cisne” do diretor Sidney Lumet, “Antes que o Diabo Saiba que V. Está Morto” (2007).

“Boyhood” apesar de ter sido realizado num contínuum com recorte temporal mantém uma simplicidade cativante. Não há sequências “de choque” nem a música estimula momentos dramáticos. É a “vida que corre” e a pontuação encontrada para isso é os cabelos de Mason, cortados por um padrasto cruel e lentamente ressurgindo com o passar dos meses.

O feito do diretor exhibe uma realidade que escapa de qualquer projeto de pretensão realista que se tenha levado ao cinema com a perspectiva de avançar no tempo. O que se vê é o que existe. E não se exhibe nenhum resquício fotográfico que implique num intervalo de ação. É como se o tempo fluísse como disposto numa horizontalidade nova em cinema.

“Boyhood” surpreende e apesar de longo (mais de 160 minutos de projeção) cativa, a ponto de emocionar. Embora previsto para exibição pelos que acessam os sites da Cinépolis e Moviecon, infelizmente não foi programado para as nossas salas neste final de semana, embora tenha ganhado cinemas de outros estados. Lastimável.

186. NOVIDADES E CLÁSSICOS EM DVD

Pouco tempo depois da exibição nos cinemas chega agora em DVD e Blu-Ray o excelente “O Grande Hotel Budapeste” (EUA, 2014, 100min.), antes lançado nos cinemas do sul e sudeste. Assinado por Wes Anderson, texano nascido em maio de 1969, um dos melhores diretores de Hollywood. É inspirado nos escritos do romancista, poeta, dramaturgo, jornalista e escritor austríaco de origem judaica Stefan

Zweig (1881-1942) fugitivo da 2ª guerra para o Brasil onde se suicidou junto com a esposa. A história e o roteiro do filme são do próprio diretor e de Hugh Guinness.

Andersen enfoca a sociedade europeia dos primeiros anos do século XX, contando, através de um personagem, Mr. Moustafa (interpretado por F. Murray Abraham) em conversa com um jovem escritor (Jude Law, espécie de alter-ego do escritor Stefan Zweig) na mesa do hotel antigo e luxuoso, o motivo de manter, na República (imaginária) de Zubrowka, um hotel quase sem hóspedes. Então, do relato, emerge a história do concierge M. Gustave (Ralph Fiennes) e seu ajudante Zero (Toni Revolori), que fazem carreira na casa, o primeiro é encantador de ricas idosas que se hospedam no hotel e o segundo, um garoto selecionado para ser seu ajudante pessoal nas várias atividades. Da sedução de M. Gustave resta-lhe a herança, após a morte da matriarca de uma família rica e sua “protegée”, um quadro da Renascença, disputado pela família da falecida após leitura de seu testamento. Então o concierge e seu fiel escudeiro criam peripécias para guardar a tela e assim enfrentar os inimigos que constroem mil ardis para assassinar os candidatos à herança.

“Grande Hotel Budapeste” é, primeiramente, um exercício de estilo. A fotografia é deslumbrante e exibe uma profundidade de campo que não se vê comumente. Lembrei Orson Welles, em “Cidadão Kane”, na sequência em que Kane está escrevendo o artigo para o amigo crítico e este (Joseph Cotten), vai chegando à redação do jornal para fazer o seu serviço que com certeza detonará o desempenho da esposa de Kane. Quanto à forma narrativa, evidencia-se uma dinâmica de linguagem que lembra ainda o diretor francês René Clair no estilo “vaudeville”, com as situações jogadas de forma econômica, promovendo um ritmo que exalta o fator hilário sem cair na linha pastelão.

Um dos bons filmes a programar para uma sessão com os/as amigos/as.

“Nebraska” (EUA, 2013) está entre os novos lançamentos. Foi candidato ao Oscar deste ano. É de Alexander Payne, que apresenta uma dimensão humana das mais ricas. Trata de um idoso, Woody Grant (Bruce Dern) que supõe ter ganhado um milhão de dólares ao receber uma correspondência de propaganda pelo correio. Isso inspira seu interesse em retirar o prêmio numa cidade distante de onde mora, em Nebraska. Ninguém acredita nele e isso faz com que sua teimosia o incite a ir a pé. Contudo, um filho se solidariza com ele e segue para a tal cidade. Entre aventuras no percurso da viagem além de conflitos familiares, visto que todos querem uma parte do dinheiro, o

idoso segue sua odisséia e descobre outras situações que enriquecem sua vida. O filme foi um dos candidatos ao Oscar deste ano.

Dois clássicos estão circulando na tecnologia doméstica. Um é “Um Sonho de Amor Eterno” (Peter Ibbtson, EUA, 1935, 88 min.), dirigido por Henry Hathaway, com Gary Cooper, Ida Lupino. A ação se passa em meados do século XIX, localizando um subúrbio de Paris onde residem famílias inglesas entre elas um casal de crianças, Gogo e Mimsey. Com a enfermidade da mãe, o tio deles, Coronel Forsyte, leva Gogo para Londres, rebatizando-o de Peter Ibbetson, tornando-o um cavalheiro inglês. Como arquiteto e já empregado, não está feliz no emprego, então quer ir para os EUA, mas seu patrão dá-lhe férias para Paris. Encontra uma duquesa com quem irá conviver e trabalhar apaixona-se por ela, mas seu devaneio de amor é proibido. Um segredo está para ser descoberto. Esse drama é característico do cinema norte-americano dos anos trinta e Hathaway inscreve seu filme nesse gênero dos “amores loucos” do período surrealista. Mas entre as críticas sobre ele diz-se que é muito romântico e há excesso de diálogos.

“A Morte não Manda Recado” (The Ballad of Cable Hogue, EUA, 1970, 121 min.) é um faroeste dirigido por Sam Peckinpah. Trata do Cabo Hogue (Jason Hobards) andando pelo deserto, desesperado por água, pois dois bandidos beberam a que tinha. Quase a morte ele acha um poço onde constrói sua casa, situada entre duas cidades que estão com problema de escassez de água. Além do valor do terreno que incita a violência há uma linda mulher (Stella Stevens) por quem se apaixona.

187. O COZINHEIRO DO PÓLO SUL

Shuichi Okita é um diretor japonês ainda jovem com uma filmografia iniciante, sendo também roteirista, com créditos de ator em dois filmes, e direção de seriados de tevê e filmes de curta metragem. “O Chef do Polo Sul” (Nankoku Ryôrinin, Japão, 2009) é o primeiro filme escrito e dirigido por ele. Baseia-se na autobiografia de Jun Nishimura, cozinheiro de Rumoi, em Hokkaido, que passou um ano e meio na estação Fuji Dome, no polo sul, com sete companheiros, cada um respondendo por uma especialidade requerida no serviço. A estação tem a temperatura média de -57°C (abaixo de zero) e o isolamento provoca uma especial atenção à comida, fato que faz Nishimura providenciar pratos variados levando em conta o material que possa alcançar no grande depósito trazido do Japão para consumo dos expedicionários e o que possa

conseguir nas raras plantações efetuadas na própria estação. O livro chama-se “Omoshiro Nankyoku Ryōnin” e recebeu comentários elogiosos sobre o modo como focalizou o grupo de homens vivendo fechado em um lugar inóspito, especialmente quando enfrentaram a noite polar de 6 meses.

O filme é um desafio a partir do fato de a câmera pouco sair do espaço onde os personagens estão confinados, os exteriores definindo o vazio do lugar, um fim de mundo onde o trabalho é desenterrar sondas milenares, mostrando resquícios de como era a região no passado distante. Para ter uma ideia das condições extremas do polo, ali não se encontra nem bactérias nem vírus.

Evidente que há de se tratar do relacionamento entre os técnicos da expedição com os seus familiares, que em alguns casos são conectados por telefone e/ ou por skype. Um desses casos é o de uma família em que a esposa confessa ao marido confinado estar gostando de outra pessoa. A primeira reação dele é abrir a porta da estação e ir para o gelo ambiente, mesmo sem a devida proteção de roupa. Os colegas o socorrem, mas a narrativa não vai além de poucos planos. A vida tem de continuar. Outro personagem passa a maior parte do tempo em uma caminhonete lendo revista de quadrinhos desejando retornar. Não sabia da duração desse tempo e tão maus momentos. Mas ninguém sai da estação. O enfoque maior são os pratos colocados pelo chef, prodigiosamente requintados.

O cinema já esteve algumas vezes no polo sul, mas, geralmente com imagens montadas em estúdio. O caso mais importante é “Epopéia Tragica” (Scott of the Antarctic, UK, 1948) de Charles Frend, com John Mills protagonizando R.F.Scott, o expedicionário inglês que tentou chegar ao polo sul e acabou morrendo de gangrenas adquiridas pelo gelo. Outros filmes são de ficção como “O Monstro do Artico” (The Thing, EUA, 1951), refilmado por John Carpenter nos anos 70.

O mundo gelado serve de catalisador do drama da solidão, mesmo focalizada em grupo. Okita aproveita devidamente para revelar detalhes de casos que repercutem no processo afetivo. A julgar pelas imagens apresentadas, os 8 homens confinados parecem brincar o tempo todo ou, quando algum se aborrece, apenas exhibe seu desagravo sem mutilar alguém. O que recebe más notícias de casa se fecha no stress. É possível que o livro original evidencie, em primeiro lugar, a capacidade do trabalhador japonês. Há, contudo, muitas evidências de que não é somente aquilo que o diretor pretende mostrar. As amizades construídas entre alguns deles são exploradas, por exemplo, pela necessidade de comer as especiarias de sua terra e por isso, avançam

no lamén, na calada da noite, para satisfazer a fome. E é este desejo de comer que estabelece o eixo desencadeador do filme. A forma de preparar o alimento tornando os produtos mais apetitosos revigora a noção de estar ausente de casa, da civilização, mas sustentados por um tipo de desejo, o do paladar apurado. É isso o que deixa de ser percebido por certo público, nesta obra de Shuichi Okita, uma dimensão mais reveladora da condição humana originária em meio à solidão marcada pelo ambiente gelado: o sabor dos alimentos.

Muito interessante o final com o roteirista-diretor apresentando planos da estação vazia, na partida. Aos poucos o ambiente antes abrigo de movimento de seres humanos é captado aséptico, sem ruídos, sem música. O filme não encerra quando é fechada a última porta. Há mais duas sequências: da chegada ao Japão, com a turma reencontrando os familiares; e de uma refeição do chef Nishimura (Masato) com a esposa e filhos quando a filha mais velha pede-lhe que faça os quitutes da festa do aniversário dela. A câmera capta o tipo comendo um Mac/sanduíche e em close a expressão do sabor da diferença de seus pratos no mundo gelado. É um sorriso à la Chaplin.

188. FILMES DE CABECEIRA

Antes do vídeo (VHS/DVD/Bluray) o termo “filme de cabeceira” era uma metáfora. Tendia a qualificar os títulos que eram mais amados a ponto de haver permanente revisão desses filmes no cinema guardando suas imagens na memória com muito carinho. Depois da chegada das novas tecnologias, o nome ganhou realidade. Pode-se ter o filme preferido ao lado da cama. E há quem colecionasse obras lançadas em um passado nem sempre distante, formando uma filmoteca particular que pode ser acionada quando se quiser.

No rol de filmes “de cabeceira” estão muitos títulos que chegaram ou não a ser editados em fitas ou discos. Mas há um lote dos que não chegam. E estes são exaustivamente solicitados pelos cinéfilos às distribuidoras quando não os alcança, através da internet em sites especializados em download (gravação de filmes).

Este mês chegam às lojas e locadoras dois títulos que para muitos está na qualidade de “cabeceira”: “Cabaret” e “Isadora”. Assisti os dois no cinema e me impressionava como é que não surgiam em DVD posto que são obras da grande indústria e de há muito existem em lojas no exterior.

“Cabaret” (EUA, 1972) é um musical dirigido pelo coreógrafo Bob Fosse (1927-1987) com o roteiro de Jay Allen baseado em histórias de Christopher Isherwood que geraram a peça de John Van Druten e o musical de John Masteroff.

Liza Minnelli protagoniza Sally Bowles, cantora e bailarina de um cabaré na Berlim de 1929, justamente quando era vislumbrada a ascensão da ideologia nazista em manifestações de rua. O número mais aplaudido de Sally é apresentado por um mestre de cerimônias excêntrico (Joel Grey) que identifica a posição política da cidade/país. A trama é impulsionada quando chega ao lugar o professor de inglês Brian Roberts (Michael York). Daí em diante acompanha-se as personagens e mais o casal Maximilian (Helmut Griem) & Natalia Landauer (Marisa Berenson), ela judia, e todos observando as mudanças que se processam nas ruas.

Numa espécie de apoteose Liza canta a música-título Cabaret) de John Kander e Fred Ebb. Ainda é um número de eleição da cantora & atriz (filha de Judy Garland e do diretor Vincente Minnelli de “Sinfonia de Paris”).

Outros números musicais marcantes desse filme: “Money Money” de John Kander e Fred Ebb, por Joel Gray e, numa sequência que traduz a chegada dos nazistas, “Tomorrow Belongs to me”, também da dupla Kander & Ebb, cantada por crianças dirigida por Mark Lambert.

O filme se tornou um grande estimulador das platéias sobre a questão do nascimento do fascismo e as canções se tornaram peças imorredouras em nossas lembranças.

Quanto ao outro filme é “Isadora” (UK, 1968), a biografia da dançarina Isadora Duncan (1878-1927). Em desempenho marcante (candidata ao Oscar e vencedora de muitos prêmios Internacionais) a atriz Vanessa Redgrave (então com 31 anos) interpreta a personagem-título que pretende levar a sua arte ao maior público possível e é obstada especialmente por defender a nudez no palco e confessar a sua admiração pela então jovem União Soviética.

A direção é de Karel Reisz (1926-2002), um cineasta inglês que deixou clássicos como “Tudo Começou num Sábado” (Saturday Night, Sunday Morning, 1960), “A Mulher do Tenente Francês” (The French Lieutenant Woman, 1981), além de escrever um livro básico sobre a montagem cinematográfica (“Técnica de Montagem”, 1952). Reisz filmou em lugares dos acontecimentos e impressionou sobretudo no trecho final quando mostra a morte trágica de Isadora ao som de uma canção (“Bye Bye Blackbird”) cantada ao longe.

O filme é de Vanessa que, de certa forma, homenageia Isadora Duncan. Foi um dos nossos melhores do ano na época em que estreou nos cinemas de Belém.

Que outros filmes estão na lista de “filmes de cabeceira”? Você, leitor/a tem um desses que mais gosta? Mande para esta coluna o seu quem sabe a ACCPA não faz uma mostra desses filmes no cine Olympia? É uma boa dica para a avaliação da formação de platéia.

189. PUREZA: O DOCUDRAMA E A ODISSEIA DA VIOLÊNCIA

Uma prática contumaz de minha escrita é revelar alguns pontos que às vezes preciso expor para o reconhecimento de minhas reflexões, desvelar uma história de vida. A avaliação que fiz após assistir ao filme “Pureza” (Brasil, 2019, 1h41min), deixei para um texto final. Prefiro tratar do filme e, na conclusão, essa seção da minha experiência de pesquisa sobre as conflitos de terras com personagens entrevistadas, pode ser registrada.

Dirigido por Renato Barbieri, com roteiro do diretor e de Marcus Ligocki Júnior, tendo como protagonista a atriz Dira Paes, além de outros atores coadjuvantes, o filme tem base na história real de Pureza Lopes Loyola, moradora na zona rural, que sai em busca do único filho há muitos meses sem dar notícias, desde que se aventurou em busca de novos trabalhos que tirassem a mãe e ele próprio da vida miserável que levavam no interior maranhense, numa olaria precária. No desenrolar de uma caminhada urbana a mulher percebe que ninguém viu nem conhece seu filho, mesmo apresentando uma foto em que ele poderia ser reconhecido. E nesse percurso vai sabendo de outros locais de trabalho que são possíveis de o filho estar na lida. Segue essa procura, o filho em primeiro lugar, e enfrenta qualquer obstáculo desde que consiga descobrir seu paradeiro. Consegue trabalho em uma fazenda e se depara com situações assustadoras, de maus tratos e violência e escravidão até o momento em que é possível reconhecer que a ousadia de percorrer tantos caminhos também justificam uma denúncia sobre a dimensão escancarada da violência.

Esta síntese de uma argumentação da história das caminhadas de Pureza, a mãe que ama o filho e objetivamente exige-se encontrá-lo, a meu ver, expressa-se em três atos, na construção do roteiro e realização do filme.

O primeiro ato é a exposição de um perfil provisório (forma inicial de apresentar esse aspecto) sobre essa mãe-mulher. Essas sequências apontam para as condições de

sub-trabalho de Pureza e do filho Abel, a penúria em que vivem numa casa desconfortável, o tipo de produto produzido – tijolos precários – e, sem dúvida, forma de pagamento ainda mais precária. É a miséria que briga com a necessidade para garantir-lhes a sobrevivência. O filho opta por um começo em novos trabalhos, fora de onde vive. E a mãe, sem notícias dele deixa tudo, trabalho e casa, meses depois dessa situação.

Veja-se, o corte temporal entre a saída do filho, de casa, e o tempo em que ela vai em busca de notícias, traz as referências na fala de Pureza aos interlocutores por onde circula. É uma forma de evidenciar que houve um tempo em que ela esperou por ele e não contactou. É uma estratégia estética entre o tempo passado e o tempo presente sem que haja um indicativo sobre isso.

O segundo ato que expõe outros aspectos do filme é quando a personagem Pureza vê uma oportunidade de chegar até ao filho se aproximando de um grupo de trabalhadores reunidos para embarcar para outra cidade, uma vez que seu percurso busca outros rumos. As fazendas dos municípios paraenses estão contratando trabalhadores. O responsável pela articulação é claro e decisivo quando pronuncia seu discurso de excitabilidade aos que estão no grupo, ansiosos por qualquer trabalho. E Pureza é incluída na vaga da cozinheira que faltou ao encontro. Ela estava lá por outro motivo, mas vê que pode dar conta do “serviço”. Mulher é sempre vista como doméstica, cozinheira e tudo nessa linha do sub-trabalho feminino.

O terceiro ato é a vivência da mãe no processo de trabalho na cozinha dos chefes, local onde também foi instalado um sistema de radioamador. Entre as tarefas domésticas, o contato com os trabalhadores, e principalmente com os chefes, Pureza atende aos chamados a estes, pelo rádio, e sua primeira pergunta é sobre o filho. Assiste à violência contra os trabalhadores, a falta de salários conforme o prometido, o tratamento aos que se rebelam para deixar o emprego e a violência contra os que enfrentam as regras. Morte, trabalho escravo e poder sobre a vida de todos é um aspecto que ela observa e se revolta, pois supõe esse tratamento ao próprio filho. Às vezes trata os trabalhadores com carinho, ou lhes leva alimentos. E, na observação desses sofrimentos, consegue uma licença para ir à cidade e então começa uma outra fase em que se engaja para denunciar aquele estado de coisas.

Por que dividir em atos este texto reflexivo sobre a elaboração do roteiro e a realização do filme? Na verdade, a noção que é evidenciada e esse aspecto não muda, uma assertiva singular porque discriminada pelo imaginário social, é que Pureza vai

até as últimas consequências – tarefeira, militante e ousada – pela sua condição materna. Esse aspecto é central na estruturação da narrativa e por isso vejo uma estética inventiva latino-americana, ao avaliar, por exemplo, os escritos de Silvia Oroz sobre o melodrama, o cinema de lágrimas. Não que o público se debulhe em lágrimas ao assistir ao filme, mas este deixa ver o que tem maior repercussão no embate político assumido, nas “considerações finais” pela mãe de Abel.

Considere “Pureza” numa estética de docudrama, que segundo os textos que li “é um estilo de documentário que apresenta de forma dramática a reconstituição de fatos, utilizando-se atores para isso. Podem ser representados assuntos contemporâneos ou eventos históricos (Compact Oxford English Dictionary).

No caso de “Pureza” isso ocorre. E o diretor apresenta, nos créditos finais, as consequências de edição de políticas com o avanço das denúncias de Pureza Lopes Loyola.

Gostei muito do filme. Li algumas críticas inclusive questionando a condição da mãe como algo extemporâneo.

A estética latino-americana precisa ser valorizada e os filmes brasileiros, nessa linha de denúncia, devem utilizar dela e sair das “caixinhas anglo-americanas”.

UMA HISTÓRIA PESSOAL: COMO ENTENDI “PUREZA”

Nos anos 1980 eu estava definindo o tema de discussão de um projeto para o mestrado com pretensão de apresentar ao NAEA, uma pós-graduação a qual eu poderia tratar do problema que eu já havia definido: as mulheres na luta pela terra na Amazônia. Esta questão emergira pela permanente convivência na CPT – Comissão Pastoral da Terra – levada por Isabel Tavares da Cunha, grande amiga e parceira na militância pública e que estava atenta à violência que eclodia nos “conflitos entre os grandes proprietários, amparados pelo governo e economicamente poderosos, e os pequenos posseiros isolados e desprotegidos, invariavelmente os perdedores. Muitos morreram vítimas de pistoleiros, outros fugiram das fazendas onde viviam em regime de semiescravidão.” (CPT-CPDOC).

Percorrendo alguns municípios onde as mulheres dos trabalhadores rurais monitoravam a presença de seus maridos presos, sentadas nas portas das cadeias, haja vista que à noite os milicianos os levavam para Belém e/ou “desapareciam” com eles, considerei que esse era o meu tema-base para estudar. Fiz várias entrevistas com pessoas integradas aos movimentos sociais entre os quais, o Humberto Cunha e outros

nessa linha indicados por ele. Sistemáticamente esses encontros eram em locais que só se sabia na hora da entrevista. E foi nessa condição de pesquisadora e militante do movimento de mulheres que percebi os conflitos de terra, o processo de semiescravidão em que viviam os agricultores e os que procuravam emprego nas fazendas cujos terrenos eram desmatados e limpos para a criação de gado. Nesse momento vários personagens vieram à tona nas entrevistas, como o “gato”. Fiz entrevista com um deles também. Veja-se que segundo dados “... entre 1975 e 1984 foram mortos pelo menos dez agentes da CPT e 37 líderes rurais. Os trabalhadores escravizados e mortos nem tinham conta. Mas havia denúncias sobre esses assassinatos.

Por condições objetivas (docente da UFPA, jornalista em O Liberal além de mãe de quatro meninas), angustiada por não poder viver nessa caminhada sistemática nos locais em que as mulheres rurais viviam seus dramas de vida e morte, optei por outro tema sobre as mulheres na política paraense, ideia das conversas com um colega do então Departamento de Ciência Política, o Raimundo Jorge de Jesus – trocar os estudos da área rural pela urbana. E o problema angustiante – academia e militância – se resolveu e escrevi minha dissertação de mestrado, transformada em livro, hoje.

Ao assistir “Pureza” as lembranças desse tempo nas caminhadas dos trabalhadores rurais com a Isa Cunha formaram fortemente minhas lembranças de observação e avaliação sobre a luta ao escravismo que ainda existe. (LMA)

190. CINEMA, SEMPRE CINEMA: REVISÃO DE FILMES/MULHERES

A arte cinematográfica tem manhas, tempo sem ordem na avaliação dos temas argumentados que ontem não prestamos tanta atenção e hoje evidenciam assuntos que lemos, estudamos, aprendemos no dia a dia, convivendo na prática com outros olhares. Assiste-se, anos depois, a um filme ao qual não se deu tanta importância, e daí reconhecem-se equívocos de avaliação/interpretação da primeira vez que assistimos.

Esta semana assisti a uma das versões de “Casa de Bonecas” (1973, EUA), baseado no romance norueguês de Henrik Ibsen (1828-1906). O filme tem a direção de Patrick Garland, estrelado por Claire Bloom (dia 17/02 completou 92 anos), Anthony Hopkins, Ralph Richardson, Denholm Elliott, Edith Evans, dentre os principais. Por sinal, nesse ano, 1973, houve uma outra versão com Jane Fonda no papel da personagem Nora Helmer, dirigido por Joseph Losey.

A confiança neste post é considerar o que no argumento inicial referi sobre os diferenciais do ontem e do hoje ao assistirmos certos filmes. Não vou tratar de Ibsen nem de sua obra, nem analisar a narrativa, mas apontar o que deixei de ver na primeira vez que assisti ao filme. O enredo trata de um casal da classe social média alta, branco e as estratégias de uma convivência entre marido e mulher e as formas de sobrevivência no acesso aos recursos para manter-se nesse nível social. E tudo o que se observa são as dificuldades de Nora em guardar segredo sobre os empréstimos financeiros que consegue para garantir o marido no emprego e à medida que as sequências do filme seguem para apresentá-la como afável com todos, atenciosa com a educação dos filhos, subserviente com o marido, percebe-se que essa é uma atitude que ela julga ser de amor entre os dois.

O terceiro ato (percebem-se 3 eixos da narração) demonstra o desvelar dos segredos de Nora à sobrevivência profissional do marido. Na primeira vez que assisti ao filme essa argumentação passou totalmente despercebida. As atitudes agressivas e violência doméstica que no final se evidenciam contra ela encontram-na em silêncio, ouvindo a sua desvalorização como mulher. Nesse instante ela sai de cena. Ao retornar, a sequência mostra-a preparada para deixar a casa, marido e filhos. E nesse ponto, toda a argumentação silenciada de anos de convivência na violência e na subserviência vêm à tona em suas palavras, em suas denúncias ao ser questionada que vai ser mal falada como esposa, mãe e dona de casa. Ironicamente ela devolve o tratamento de culpa e diz ao marido que realmente ela não sabe quem é, vai procurar saber. Percebe-se uma outra Nora, consciente e observadora das regras a si impostas as quais vai romper. Ao perdão agora solicitado pelo marido agressor e as promessas que este lhe faz não cruzam mais a incerteza de Nora informando-o, finalmente, que não o ama mais.

Amei a Nora do século XIX. Que em meio ao século XX deixei de ver.

191. AS TERAPIAS DO “AMOR” DOS ANOS 1950-1960. E AGORA?

Entre cinéfilos/as, rever filmes é uma dinâmica da vivência no cinema. Há os que se interessam pelos clássicos dos grandes diretores e autores dessa arte. Há os que se interessam pelos temas que marcaram época. E há os que reveem filmes independente de qualificações especiais. Veem por que querem ver, mesmo. É o nosso caso.

Dia desses assistimos (Pedro e eu) a “Tempero do Amor” (The Thrill of It All, EUA) de 1963, um filme com a Doris Day e James Garner, dirigido por Norman

Jewison (a cópia do filme é nossa). O argumento refere o dia a dia de uma dona de casa, branca, classe social média, atividades domésticas, casada com um médico de boa posição. Em um jantar com pessoas da elite ela conta um fato ocorrido horas antes com os filhos que preferiram lavar os cabelos com um sabonete da marca Sempre Feliz, aos usados antes. Entre os convivas, estava o empresário desse produto e, animado, convidou-a para um comercial sobre a sua experiência. À medida que o programa ganhava popularidade os lucros aumentavam, assim como o valor do salário da apresentadora, dona de casa. Vida doméstica em baixa com filhos e marido cobrando a presença da mãe e da esposa. Ao vê-la tão importante mais do que ele próprio, o marido resolve aconselhar-se com um psicólogo do hospital. As mudanças são radicais nas atitudes dele, num fazer de conta que já encontrara os cuidados de outra pessoa. O que ocorre? A esposa sente a culpa, deixa o emprego, retorna ao dia a dia doméstico, e ainda vai curtir uma gravidez, considerando-se felicíssima porque havia retomado o amor do marido. Esses filmes tiveram ampla repercussão na época, haja vista a homogênea sintonia com as regras tradicionais para as meninas e mulheres.

Desta argumentação extrai algumas evidências que estão nas discussões atuais sobre a situação das mulheres, focos da extrema violência que as submete. A atitude da personagem vivida por Doris Day, ao se “re-compor” para a vida do lar é tratada como expressão do “amor” e por culpar-se pelo trabalho fora de casa, trazendo o desapego do marido, haja vista que pelas normas patriarcais a esposa deverá estar à disposição para as necessidades deste e isso é tratado como “amor familiar”. A sedução reversa pelo aconselhamento do psiquiatra da empresa incita o marido a uma dupla vida supostamente afetiva com outra mulher, criando ciúmes para retomar a companhia da esposa. A posição social que esta assumiu ao se tornar conhecida no trabalho com uma imagem pública, enfrenta o “des-poder” dele diante dos colegas médicos que esperam uma resposta masculina positiva.

Na década de 1960 os filmes impunham a representação dos modelos femininos em que essa é a versão da uma “terapia” para a manutenção da família com a submissão feminina em franca positividade. E o que é possível anotar na geração das mulheres que assistiu a esse filme e aos demais nesse modelo onde o machismo estrutural, o racismo, a estrutura capitalista mantinha as cordas do violino enfeixando e enfeitando donzelas e que estavam aptas a casar?

Nessa década inicia-se a segunda onda feminista e esses modelos vão enfrentar a crítica necessária para a ruptura com a submissão das mulheres. As instituições

(família, igreja, sociedade) encaram essas críticas como anti-familiar, desamor e tantas e mais alusões negativas que procuram desmontar as críticas e subverter a conscientização feminina sobre sua real condição de vida. As mulheres mais ousadas se afastam dos esquemas tradicionais enquanto as demais, possivelmente a maioria, se amedrontam com as retaliações sociais que surgem de todos os lados contra elas. E alguns/algumas seguem até hoje na ideia de que o feminismo tende a ser nefasto socialmente. Na verdade, ele é uma articulação que previne a violência contra as mulheres e denuncia o feminicídio. Precisa ser entendido pelas próprias mulheres sobre a sua história de vida refletindo sobre sua vivência.

A reflexão sobre os filmes que assistimos e sobre a perspectiva do lugar das mulheres-personagens nesses filmes é também um processo de crítica feminista à arte cinematográfica que invade nossas vidas em todos os momentos culturais e de lazer. E, nestes, pensar o lugar da mulher é uma necessidade, porque não dizer exigência, para que não haja uma circulação de atitudes pensadas críticas quando na verdade são recorrências ao status quo. O cinema tem seus redutos castradores como os produtores, diretores e mais, e mais.

Na festa do Oscar-2015 algumas atrizes presentes protestaram sobre as perguntas que fazem a elas sobre seus vestidos no tapete vermelho, mas esperam tratar de sua carreira, planos, atuação. Essa é uma atitude das atrizes críticas de sua representação no ambiente cinematográfico. Hoje elas avaliam a forma discriminadora de serem tratadas nos papéis que representam ou nas questões que são apresentadas nas entrevistas a que são submetidas devido ao tipo de perguntas que a mídia lhes faz. Esse não deixa de ser o confronto com o mundo masculino da arte cinematográfica que sempre situou o homem com os principais papéis. Elas estão constatando também que mesmo nessa área não são levadas a sério. É importante a conscientização dessas grandes mulheres que circulam em múltiplos papéis além de seus próprios enquanto seres humanos. Elas merecem respeito.

Vamos aos filmes, não deixem passar a sua versão sobre a crítica social às mulheres -protagonistas nessa arte.

Feminismos, Presente!

Mulheres, Presente!

SOBRE A AUTORA

Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (1977), mestrado em Planejamento do Desenvolvimento pelo NAEA/ Universidade Federal do Pará (1990) e doutorado em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (2004). Jornalista, exerceu a crítica de cinema de 1972 a 2015, além de articulista de temas sobre política (de 2009-2015) no Jornal "O Liberal", das Organizações Rômulo Maiorana.

É Professora Associado 3 da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Ciência Política, com ênfase em estudos eleitorais e partidos políticos, atuando principalmente nos seguintes temas: comportamento político, ciclos republicanos paraenses, competição eleitoral, recrutamento político e seleção de candidaturas; e mulheres, gênero e poder. Vinculou-se ao OBSERVE - Observatório de Monitoramento da Lei Maria da Penha, coordenando as pesquisas na Região Norte (2007 a atual). O consórcio foi coordenado nacionalmente pelo NEIM/UFBA, com financiamento da Secretaria Especial de Política para as Mulheres -SPM-PR e UNIFEM? Escritório Regional para Brasil e Cone Sul.

Foi Consultora Ad-Hoc do Programa Pró-Equidade de Gênero/ SPM/PR. Fez parte da diretoria da Associação Brasileira de Ciência Política-ABCP (2008-2012). Foi coordenadora da REDOR-Rede Feminista de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Gênero - N/NE (1996-1998 e 2008-2012).

É Coordenadora da linha de pesquisa Feminismo e Política da REDOR (1996-1998 e 2012-2014- 2022). É coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisas Eneida de Moraes sobre Mulher e Relações de Gênero-GEPEM/UFPA, desde 1994, com esse grupo fazendo parte do DGP/CNPq. É coordenadora da linha de pesquisa Mulher e Participação Política do GEPEM. É membro do NEIVA - Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Violência na Amazônia.

É membro da diretoria da Associação de Críticos de Cinema do Pará -ACCPA e associada da mesma desde 1978. Presentemente aposentada pela UFPA, inscreveu-se como Professora Voluntária nessa instituição, ministrando aulas e orientação de alunos/as e solicitando bolsistas PIBIC da Faculdade de Ciências Sociais/IFCH com projeto de pesquisa interno e externo. Coordenou (2012-2014), com José Eustáquio Alves (ENCE), a Área Temática - AT "Gênero, Democracia e Políticas Públicas", na Associação Brasileira de Ciência Política (ABCP).

É coordenadora /editora da Revista Científica Gênero na Amazônia - ISSN 2238 8184. Tem livros organizados e artigos publicados em periódicos e livros. Tem pesquisado a situação da violência doméstica contra as mulheres e de que forma os planos de governo, no Estado do Pará, têm aplicado recursos para ações de políticas públicas. Tem se dedicado à coordenação de estudos e seminários sobre a cultura do feminismo e a militância acadêmica sobre temas do empoderamento feminino, colonialidade, teorias de gênero e representação política das mulheres.

Em Belém do Pará existe, desde a primeira exibição em 1896, um público apaixonado por cinema, cinéfilos naturalmente, os quais mantêm a circulação, frequência e apreciação de filmes. Nesta publicação, iniciamos com as Coletâneas de críticas escritas pelo casal, Pedro Veriano e Luzia Miranda Álvares, membros da Associação de Críticos de Cinema do Pará (ACCPA), fundada em 1962. Em seguida, outros críticos (as) serão publicados, de modo a compor o acervo de críticas. Nosso desejo é de que, além de registrar a memória sobre cinema, as publicações incentivem nossos estudantes da graduação, pós-graduação e público em geral, intensifiquem sua paixão pelo cinema e, por que não, produzirem suas críticas.



ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

PPG Artes
Programa de Pós-graduação
em Artes da UFPA