



Mini Críticas de Bolso



Lelio Sotto Maior Junior





Lelio Sotto Maior Junior

Nascido em 12/04/1946

signo de áries, ascendente escorpião



Índice

| | |
|--|----|
| Glauber Rocha - O Cinema Revolucionário _____ | 7 |
| Orson Welles - O Cinema Genial _____ | 9 |
| A crítica de Cinema _____ | 10 |
| Hitch Zen budista _____ | 11 |
| Bunny Lake, de Otto Preminger _____ | 12 |
| Franz Weyerganz e a foto-crítica _____ | 13 |
| O "Elan" estrutural de Minnelli _____ | 14 |
| Fahrenheit 451 _____ | 15 |
| Oito e Meio _____ | 17 |
| Stanley Donen - O retorno à infância do cinema _____ | 19 |
| Arthur Penn - O cinema do futuro _____ | 20 |
| Os Filmes e os Planetas _____ | 21 |



| | |
|--|----|
| Filmes brasileiros experimentais _____ | 24 |
| Filmes brasileiros excêntricos _____ | 25 |
| Inventor, Mestre, Diluidor _____ | 27 |
| Os pequenos-príncipes do cinema _____ | 28 |
| Persona, de Bergman _____ | 29 |
| Cidadão Kane _____ | 30 |
| Corações Desesperados, de Jules Dassin _____ | 31 |
| Mike Nichols _____ | 32 |
| Os Reis do lé, lé, lé _____ | 33 |
| A noite premingeriana _____ | 34 |
| Champagne Movies _____ | 35 |
| Elia Kazan e A Ribalta Chapliniana _____ | 37 |







Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)
Direção Glauber Rocha

Glauber Rocha O Cinema Revolucionário

Nenhum cineasta brasileiro realizou nos anos 60 uma proposta tão bem acabada e definitiva de vanguarda internacional de exportação, quanto o brasileiro nascido na Bahia, Glauber Rocha. Apesar de sentir os limites artísticos e industriais do cinema de seu país, Glauber foi capaz de transcender todas as limitações que lhe foram impostas pela então incipiente indústria cinematográfica do país, para realizar uma obra que é ao mesmo tempo homenagem e acusação do caos febril da cultura brasileira contemporânea e do moderno cinema brasileiro.

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





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

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

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

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

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



Cidadão Kane (1941)
Direção Orson Welles

Orson Welles

O Cinema Genial

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

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

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

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

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

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



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

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

A crítica de Cinema



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

O cinema já é cultura porque:

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



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



Intriga Internacional (1959)
Direção Alfred Hitchcock

Hitch Zen budista

Alfred Hitchcock está entre os cinco maiores cineastas do cinema: David W. Griffith (Nascimento de uma Nação/Intolerância), Sergei Eisenstein (O Encouraçado Potemkin/A greve/Outubro, Alexandre Newsky, Ivan, o Terrível),

Alain Resnais (Hiroshima, Meu Amor/O Ano Passado em Mariembad/Muriel/A Guerra Acabou), Jean-Luc Godard (Acossado / Os Carabineiros/Pierrot le Fou/2 ou 3 Coisas que sei Dela).

Inglês, católico, educado por Jesuítas no Colégio Santo Inácio, formado pela Royal Academy of Dramatic Art, Hitchcock criou uma forma nova de cinema, um novo gênero cinematográfico, de nova “forma”, de estrutura fílmica inédita.

O thriller já é ele mesmo um gênero que instiga a febre inventiva de um cineasta, pois se trata de formas dinâmicas que solicitam um

tratamento vi-sual-sonoro altamente criativo. Neste setor, Hitchcock é possivelmente o melhor cineasta do mundo, aquele que mas sabe tirar impacto, beleza, espanto, choque, surpresas, inquietação, estesia, delírio (enfim informação estética) das imagens e dos sons: certas sequências hitchcockianas podem ser chamadas de satoris (iluminações zen-budistas) tal a vertigem que provocam no espectador.

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

Bunny Lake, de Otto Preminger



Bunny Lake Desapareceu (1965)
Direção Otto Preminger

“Bunny Lake Desapareceu” é o nome do filme de Otto Preminger. Em compensação, Preminger reapareceu. Sem se colocar entre as maiores criações pre-mingerianas onde “Exodus”, “Anatomia de um Crime”, “Bonjour Tristesse”, “Tempestade sobre Washington” e “Carmen Jones” brilham como estrelas de primeira grandeza “Bunny Lake” trouxe alguma das qualidades habituais do autor: inteligência crítica, densidade de atmosfera, sobriedade e precisão na execução, onde é elidida qualquer possibilidade de for-



malismo, senso do pathos e do realismo fantástico, notável direção de atores (fazendo render extraordinariamente artistas de recursos a priori limitados como Carol Linley e Keir Dullea) e deixando mais uma vez clara sua preferência pelas atrizes jovens (cf. Jean Seberg de “Bonjour Tristesse” e Jill Hayworth de “Exodus”) e arrancando a primeira atuação “apenas coadjuvante” de Lawrence Oliver. travelings descontraídos, rápidos e nervosos num apnramento do “senso premingeriano do movimento”! o psicológico filmado em planos gerais, o sentimental filmado em planos distanciados. Mas por detrás de uma objetividade, de uma secura ou de uma frieza clínica que se pode chamar de distanciamento psicanalítico, se esconde um lirismo crispado pudico, um lirismo sécreto que não se deixa apanhar na primeira olhada, isto porque a mise-en-scène de Preminger esconde este segredo que é saber harmonizar, num mesmo olhar, carinho e distância crítica.



A Condessa Descalça (1954)
Direção Joseph L. Mankiewicz

Franz Weyerganz e a foto-crítica

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

Este livro oferece a seguinte originalidade: Weyerganz apresenta fotos de filmes com um pequeno poema crítico sobre cada filme. Por exemplo: *O Ano Passado em Mariemba* de Resnais é “a sabedoria dos séculos os acompanha”, *Jules et Jim* de Truffaut é “terna e cruel, cruel e terna”; *Uma Mulher é Uma Mulher* de Godard é “personagens de Paul Klee numa casa de Miro”; *A Noite* de Antonioni é *Amor no Degrau Zero*; *Rocco e Seus Irmãos* de Visconti é “transposição dos Trágicos Gregos”; *O Apossado* de Godard é “a vida captada no estado nascente”. Sem dúvida, um livro instigante, dum crítico sagaz.

O “Elan” estrutural de Minnelli



Os 4 cavaleiros do Apocalypse (1962)
Direção Vincente Minnelli

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



A condensação “mágico-formal” de élan, de microvibrações, de detalhes, de fluorescências, de micromacrealidades: uma arte que debate oníricamente problemas concretos, e na qual o autor tanto mais se realiza quanto mais o espectador for um personagem seu. Se é tomado ante um filme de Minnelli do mesmo fascínio ou distúrbio com que se assiste certas paisagens pela primeira vez. Obra portanto, como de qualquer outro grande cineasta, Hitchcock, Visconti ou Lang, cujo propósito é nos fazer olhar de uma “maneira” inteiramente nova e inesperada, gestos e gentes, essa metamorfose perplexante e fatal que transforma uma menina-moça em mulher (Gigi), um dandy num engajado político (Os 4 cavaleiros do Apocalypse), um semideus preso a um passado mítico num homem que libera-se (A cidade dos Desiludidos). Os personagens, em se embafterem e se entrechocarem no mundo em uma aventura paroxística, num combate desmedido, acabam por descobrir a chave secreta do décor, nele integrando-se. A obra: uma verdadeira educação existencial.



Fahrenheit 451 (1966)
Direção François Truffaut

Fahrenheit 451

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

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



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

De qualquer forma, Truffaut demonstra uma grande sabedoria administrativa no manejar imagens & sons: o filme é dum raro “appeal”, até contraditório traditório dentro do contexto da obra, pois o cineasta acaba tornando atraente e fascinante a sociedade de consumidores que ele pretende denunciar (a música do genial Bernard Hermann, músico oficial de Hitcock, ainda veio reforçar o charme hitchcockiano do filme). Ideologicamente é que o filme deixa a desejar. O que não é de espantar, em se tratando de Truffaut,

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

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



Oito e Meio (1963)
Direção Federico Fellini

Oito e Meio

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

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

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

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

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



Dançando na Chuva (1952)
Direção Stanley Donen

Stanley Donen O retomo à infância do cinema

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

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

Finalmente, o cineasta realizou uma versão de “O Pequeno Príncipe” como se estivesse fazendo um musical da Metro, fez uma comédia-champagne baseada no contrabando de whisky (Lucky Lady), uma ficção científica que mais parece uma viagem à Disneylândia (Saturno Três) e uma comédia saudosística (Sessão Dupla).

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

Arthur Penn O cinema do futuro



Um de Nós Morrerá (1958)
Direção Arthur Penn

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

Juntamente com Preminger, Penn teve a coragem de renovar todo um quadro artístico e industrial de Hollywood, sem com isto se incompatibilizar radicalmente com o sistema ou com a indústria de Hollywood, numa genial demonstração de estratégia e aplicação funcional dos recursos da vanguarda dentro do cinema “comercial” ou “de consumo” realizado pelo cinema industrial de Hollywood. A sabedoria de Preminger e Penn foi a de conciliar dois cinemas americanos e dois projetos artísticos contraditórios (e/ou complementares) que estão no bojo de toda a cultura e arte americana: o espetáculo & a arte.

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



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

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

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

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



Assim Caminha a Humanidade (1956)
Direção George Stevens

Os Filmes e os Planetas

OS FILMES DO SOL — Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany 's), de Blake Edwards. O sol é aqui sinónimo de gitler,

de sofisticação, de refinamento, pois este é o filme mais lubitschiano da praça, compadre. Inside Dayse Clover de Robert Mulligan. Pela primeira vez na tela vemos a terna Natalie Wood irada, o que não deixa de ser um dos lados do Sol, pois a Ira é diamante raro. O Homem Que Sabia Demais (the Man Who ,too much), de Alfred Hitchcock. Uma viagem aos Marrocos, um fim de semana agitado em London, uma noitada arrepiante no Albert Hall (com Bernar Hermann). Medo ao cubo = Sol.

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

OS FILMES DE MARTE — Ruby Gentry, de King Vidor. Vermelho sempre foi a Cor de Marte. O Amor de Rubby. O Amor de Jenifer. Dosdeskaden, de Akira Kurosawa.

Temos aqui o filme 100% zen, com gosto do chá macrobiótico, naturalmente. Hiroshima, Meu Amor (Hiroshima mon Amour), de Alain Resnais. O Mundo Implode e explode numa eterna Guerra que é Amor Incandescente. Uma Guerra Marciana que transforma nossos poros em poeira cósmica.

OS FILMES DE VÊNUS — Os Guardas-Chuvas do Amor (les Parapluies de Cherbourg), de Jacques Démy. Um bom-bom chamado Catherine Deneuve no filme mais açúcar Candy da História do cinema. Lola Montes, de Max Ophuls. Lola é a mulher mais linda do mundo, diz o Meneur du jeu, enquanto a câmera rodopia incessantemente a Bela Martine Carol num Eterno Travellings Circular. Viver a Vida (Vivre as vie), de JeanLuc Godard. Nana (Ana Karina) pede um maço de cigarro a um amigo. Ele lhe dá. E ela fica feliz. E dança. Sublime musical porque sem coreografia.

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



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

OS FILMES DE NETUNO — Uma Mulher é uma Mulher (Une Femme est une Femme), de Jean-Luc Godard. Uma mulher é uma mulher. Um filme é um filme.

Uma mulher não é uma mulher. Um filme não é um filme. Arabesque, de Stanley Donen. Dentro da sigla existe outra sigla. Dentro do signo existe outro signo. Dentro do selo existe outro selo. Dentro do ideograma existe outro ideograma. Dentro do cinema existe outro cinema. Vidas Amargas (East of Éden), de Elia Kazan. Do outro lado do Éden, existe o mundo, onde o homem vive sua vida banal, mas nem por isto menos trágica e bela.

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

OS FILMES DE SATURNO — Encruzilhado dos Destinos (Bowani Junction), de George Cukor. Ava Gardner aqui é Deusa Hindu de uma Índia magnífica e em caos. Um filme com gosto quente de Saturno. O Ano Passado em Mariembad (UAnnée Dernière à Mariembad), de Alain Resnais. Dentro da Teia-de-Aranha, existe uma outra Teia-de-aranha, dentro do sufoco existe outro sufoco, dentro do beco-sem-

saída existe outro beco-sem-saída. Nosferatu, o Vampiro, de Friedrich Murnau. Sinistro Nosferatu, criatura das Sombras e da Noite, no filme mais horripilante da Europa.

OS FILMES DE URANO — Eva, de Joseph Losey. Jeanne Moreau e Eva, Phoenix Triunfante, onde Losey, o barroco, dá o seu recado com extrema inteligência e sensibilidade.

Cidadão Kane, de Orson Welles. Charles Foster Kane é cidadão, magnata, jornalista, neste que é o grande petardo do cinema americano. Tempos Modernos (Modern Times), de Charles Chaplin. A revolução industrial acabou se transformando em piada industrial onde Carlitos pinta e borda como nunca.

Filmes brasileiros experimentais



Macunaíma (1969)
Direção de Joaquim Pedro de Andrade

1. A Mulher de Todos, de Rogério Sganzerla. O autor do anárquico O Bandido da Luz Vermelha, realizou aqui o primeiro filme feminista da história do cinema nacional. Helena Inês pinta e borda o tempo todo. Uma espécie de Messalina dos tempos atuais.

2. Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade. O cinema tropicalista teve a sua inauguração neste filme-manifesto, uma homenagem ao espírito da Semana de 22, quando tudo era possível na arte e na vida.



3. *Meteorango Kid, de André Luiz de Oliveira.* Um filme totalmente maluco, debochado, irreverente, uma espécie de tropicália Radical.

4. *Brasil Ano 2000, de Valter Lima Jr.* O primeiro musical do cinema brasileiro totalmente experimental da primeira à última sequência, num carrossel de joie de vivre, alegria de viver intensamente.

5. *Eros, de Valter Hugo Khoury.* Um desfile de mulheres bonitas e sensuais, uma parada de erotismo e amoralismo, outro trunfo do altamente civilizado Valter Hugo Khoury.

6. *Memórias de Helena, de David Neves.* Do amor platônico ao amor lésbico. Duas garotas vivem intensamente o tema da “afinidade eletiva” de Goethe. Um filme que é uma verdadeira homenagem à mulher brasileira.

7. *Copacabana me engana, de Antônio Carlos Fontoura.* Crônica carioca dó amor-livre e da promiscuidade elegantes. Fontoura mostrou como ninguém uma certa fauna liberada e liberal.



São Paulo S.A (1965)
Direção Luís Sérgio Person

Filmes brasileiros excêntricos

1. *As Quatro Chaves Mágicas*, de Alberto Salva. Fábula sobre a criação do mundo. É um estudo sobre os quatro elementos (fogo, terra, ar e água). Um dos filmes mais inteligentes do cinema brasileiro.

2. *São Paulo S.A, de Luís Sérgio Person.* Crônica da nova civilização industrial demonstrada por Person, um dos mais talentosos cineasta brasileiros. Uma verdadeira aula de cinema.



3. *Amor Estranho Amor, de Valter Hugo Khoury.* Focalizado a vida de um grande bordel, o filme é também um grande ensaio psicológico e sociológico.

4. *Dias Melhores Virão, de Caca Diegues.* Um estudo de meta-linguagem feito por um cineasta altamente competente, para muitos o mais maduro cineasta brasileiro.

5. *A Ópera do Malandro, de Ruy Guerra.* Baseado num texto do compositor Chico Buarque de Holanda, foi transformado por Guerra num dos mais gostosos filmes brasileiros modernos.

6. *O Boto, de Walter Lima Jr.* Um filme explorando o rico folclore brasileiro, é também um dos mais belos ensaios cinematográficos do cinema brasileiro contemporâneo.

7. *As Deusas, de Valter Hugo Khoury.* Um estudo hebehaviorista do comportamento feminino. É um filme estranho e ambíguo. Um dos mais curiosos ensaios de cinema jamais feitos.

8. *Quilombo,* de Caca Diegues. Saga da negritude brasileira, mostra em Diegues um cineasta altamente preocupado com o problema social brasileiro.

9. *Eu Te Amo,* de Arnaldo Jabor. Ensaio de cinema experimental, é também um dos inventivos filmes modernos, na sua busca de originalidade essencial.



Jean Luc Godard

Inventor, Mestre, Diluidor

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

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

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

Os pequenos-príncipes do cinema

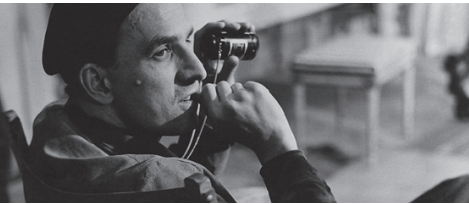


Stanley Donen

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



- 1- Stanley Donen (Indiscreta);
- 2 - Charles Walters (Alta Sociedade);
- 3 - Richard Quine (O Nono Mandamento);
- 4 - Blake Edwards (Bonequinha de Luxo);
- 5 - Joshua Logan (Nunca fui Santa);
- 6 - George Sidney (Viva Las Vegas);
- 7 - Douglas Sirk (Palavras ao Vento).

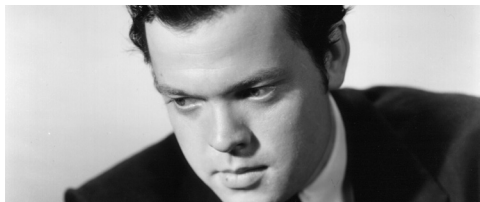


Ingmar Bergman

Persona, de Bergman

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

Cidadão Kane



Orson Welles

Antes de tudo, uma pista: Welles é o mais jornalista dos cineastas americanos. Nada de “verdades profundas”, mas de certezas evidentes, sensíveis. E há aqui um (a) cúmulo de evidência, de nitidez e de legibilidade que confunde: o olho humano não está acostumado ao muito perto ou ao muito longe. Welles, bufone, faz tempestade num copo d’água e uma verdade tão simples com tanta ênfase, fôlego, arroubo e impetuosidade que as pessoas acabam tomando a impetuosidade pelo essencial, o raio, sendo, justamente, o seu emblema, o seu brasão oficial. No centro de sua obra, nada menos que uma certeza: a impossibilidade de obter, conhecer. É bem engraçado que uma obra desembaraço, de fluididade, felicidade e volúpia de expressão venha testemunhar a impotência do cinema. Em Welles, o óbvio está tão em primeiro-plano que passa despercebido pelo wellesianos, que não o enxergam e partem para a busca de uma verdade mais espiritual. Agem da mesma forma os jornalistas-investigadores (toda obra de Welles é uma investigação, uma enquete, uma reportagem, um reglement de comptes que acaba por se demitir) demasiadamente inteligentes, partem no seu processo de conhecimento, para o multidimensional, fazendo quase um levantamento cibernético da personalidade de Charles Foster Kane (indo do mais íntimo ao mais público, do mais psicológico ao mais político), sem compreender que muitas vezes o mais secreto está no mais elementar, o mais verdadeiro no mais mecânico, e que a inteligência, essa frágil varinha de condão...Na constatação desta primária (pra não dizer infantil) verdade está aquela chave-básica tão arduamente procurada pelos amantes da por eles chamada sétima arte. Nesta humildade quase mística neste pudor quase ascético está o glamour de “Citizen Kane”, filme nidimensional, óbvio, unívoco. Aliás o mesmo erro dos investigadores comete o Joseph K. wellisiano, que argumenta, discute, ataca, interroga, polemiza, quando uma simples troca de palavras bastaria para por os pratos a limpo. Welles deve



ser um homem muito infeliz: a mais inocente das dialéticas, a do coração, é nele tomada pela mais calculada das maquinações, pela mais construída das equações, pelo mais brilhante dos silogismos, pelo mais contudentes dos cinemas, pela mais “revolucionária” das trucagens. Orson Welles é um franciscano que é tomado por jesuíta. E talvez ele o seja ambos: O Cidadão Kane guarda esta perfeita harmonia, só encontrável na arte da renascença, da parte do artifício com a parte natural.



Jules Dassin

Corações Desesperados, de Jules Dassin

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

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

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

Mike Nichols



Mike Nichols

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

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



Cinema médio, é lógico, isto é, aquele cinema americano, médio, de boa qualidade artística. De qualquer forma, o encenador da Broadway já está começando a aprender a fazer cinema. E *The Graduate* é assistível ainda pela excelente trilha sonora de Simon & Garfunkel e pela razoável síntese realizada por Nichols entre cinema espetáculo e cinema-crítico. O filme consegue entreter o espectador ao mesmo tempo que critica, suavemente, alguns aspectos do “American Way of Life”.



Mike Nichols

Os Reis do lé, lé, lé

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

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

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

A noite premingeriana



Otto Preminger

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

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



Preminger era realmente o gênio da mise-en-scène premingeriana. Mas tudo começou realmente (pelo menos para mim) com “Anatomia de Um Crime” (que havia ganhado uma só estrela no Conselho do Dez do Cahiers por Godard). A noite premingeriana de Anatomia de Um Crime foi o meu grande saque cinematográfico.

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



A Pantera Cor de Rosa (1963)
Direção Blake Edwards

Champagne Movies

INDISCRETA
(Indiscreet), de Stanley Donen

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

A PANTERA COR-DE-ROSA
(The Pink Panther), de Blake Edwards

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

TRAMA MACABRA

(The Family Plot), de Alfred Hitchcock

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

HOTEL DE LUXO

(Hotel), de Richard Quine

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

AS LIGAÇÕES AMOROSAS

(Les Liaisons Dangereuses), de Roger Vadim

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

ESTA GAROTA É UMA PARADA

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

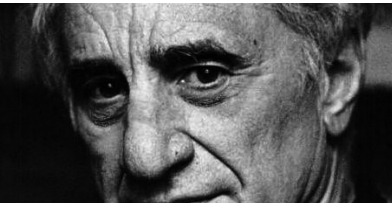
Ryan O'Neil e Barbara Streisand na comédia-sofisticada mais Comédia-sofisticada desde que a "Sophisticated-Comedy" foi inventada pelo Sr. Ernesto Lubitsch, aprimorada pelo Sr. Billy Wilder e finalmente levada ao cubo pelo Sr. Blake Edwards.



AMOR DA TARDE

(*Love in the Afternoon*), de Billy Wiider

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




Elia Kazan

Elia Kazan e A Ribalta Chapliniana

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

Sendo um cinema de atores, o cinema de Kazan é um cinema de ribalta, de palco, de teatro, muito em afinidade — paradoxalmente ou não — com o de Chaplin e sua técnica de interpretação. Por isso os filmes de Kazan, individualistas por excelência, devem tudo não à técnica cinematográfica estruturalmente considerada, mas à “aparição” ou “desaparição” do ator em cena, e do nível de interpretação dos atores que aparecem na tela. O que seria por exemplo de *Sindicato de Ladrões* sem a luminiscência protossomática de Marlon Brando e EvaMarie Saint, ou *Vidas Amargas* sem a corporalidade difusa e perturbadora de James Dean e Julie Harris? Como cineasta do ator, Kazan deu full credit (crédito total) a seus atores para se esbaldarem dentro de seus filmes e não é por acaso que este “incentivo” à liberdade individual e expressiva tenha levado seus atores às melhores interpretações já envidadas pelo cinema americano e talvez mundial. Natalie Wood e Warren Beauty em *Cla-*



mor do Sexo estão nada mais nada menos do que assustadores no seu existencialismo rústico e rudimentar. Ou então Kirk Douglas no arrepiante e verdadeiro *Movidos pelo Ódio* ou Lee Remick e Montgomery Cliff no tocante *Rio Violento*. E não se poderia esquecer da “presença” de Stasis Glalelis no seu punjente *Terra de um Sonho Distante*, E quando se vê a deslumbrante “atuação” de Robert De Niro no melancólico e f. scott-fitzgeraldiano *O Último Magnata*, não resta a menor dúvida: o filme só podia ser de Elia Kazan.

