

C I (S) N E

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

ENSAIOS 1964 - 1969

C I (S) N E

ENSAIOS 1964 - 1969

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

CURITIBA

1995

“A IMAGEM NÃO É UMA COISA É UM ATO DE CONSCIÊNCIA”

JEAN-PAUL SARTRE

À JOSÉ LINO GRUNEWALD

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. Vertimagem..... | 8 |
| 1ª. Chave: A Espiral e o Mundo Eletrodinâmico | 8 |
| 2ª. Chave: | 10 |
| 3ª. Chave: Circunvoltagem de Espelhos | 11 |
| 2. Pontos Luminosos | 13 |
| Les Créatures – Agnès Varda | 13 |
| Rocco e i Suoi Fratelli – Luchino Visconti..... | 13 |
| Blow-up – Michelangelo Antonioni | 13 |
| The Sandpiper – Vincente Minnelli..... | 13 |
| Jules et Jim – François Truffaut | 13 |
| L’année Dernière à Marienbad – Alain Resnais | 14 |
| Les Parapluies de Cherbourg – Jacques Démy | 14 |
| Une Femme est une Femme – Jean-Luc Godard | 14 |
| 3. Em Busca do Cinema Perdido | 15 |
| À Bout de Souffle – Jean – Luc Godard | 15 |
| L’Eclisse – Michelangelo Antonioni | 15 |
| The Courtship of Eddie’s Father – Vincente Minnelli..... | 15 |
| The Trial –Orson Welles..... | 16 |
| Hatari – Howard Hawks..... | 16 |
| Cleopatra – Joseph L. Mankiewicz..... | 16 |
| Otto e Mezzo – Frederico Fellini..... | 16 |
| 4. Os Dez Momentos do Cinema | 19 |
| Vertigo – Alfred Hitchcok..... | 19 |
| 2001 – Stanley Kubrick..... | 19 |
| Deux ou trois choses que je sais d’elle – Jean-Luc Godard..... | 19 |
| Exodus – Otto Preminger | 19 |
| Hiroshima, Mon Amour – Alain Resnais..... | 19 |

| | |
|---|-----------|
| Persona – Ingmar Bergman | 20 |
| Pierrot Le Fou – Jean-Luc Godard | 20 |
| The Birds – Alfred Hitchcock | 20 |
| West Side Story – Robert Wise | 20 |
| The Miracle Worker – Arthur Penn | 20 |
| 5. Tempo de Guerra X O Pequeno Soldado | 21 |
| 6. Tragédia Dell’Arte | 26 |
| Face A: Se o Chapeuzinho Vermelho | 26 |
| Face B: James Bond no país de Alice | 27 |
| 7. Os Homens e seus Pássaros os Pássaros e seus Homens | 29 |
| 8. Os Filmes de Otto Preminger | 32 |
| Anatomia de um Crime | 32 |
| Porgy and Bess | 32 |
| Exodus | 32 |
| Bonjour Tristesse | 32 |
| Santa-Joana | 33 |
| Tempestade sobre Washington | 33 |
| A Primeira Vitória | 34 |
| 9. Pierrot Le Fou: O Vão Vão | 23 |
| Godard | 36 |
| 10. Vidas Secas X Deus e o Diabo na Terra do Sol | 39 |
| 11. Concreclipse: Da Fenomenologia da Estrutura | 42 |
| A Significação devora os Signos (Maurice Merleau-Ponty) | 42 |
| Sobre o Autor | 45 |

UM OLHAR AVANÇADO DAS IMAGENS

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

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

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

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

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

VERTIMAGEM

“Esqueçamos as coisas, não vejamos que suas relações”

(George Braque)

Assim como o vulto-pássaro-élan-fosforescência de mulher se multiplica em três possíveis: o Passado (Carlota), a Ponte (Madeleine) e o Cotidiano (Judy), são três as chaves de “Vertigo” (Um Corpo que Cai) de Alfred Hitchcock: a Espiral, o Oceano e o Espelho. A Espiral conduz à ideia de eletrodinâmico (e portanto de liberdade), o oceano conduz à ideia de fábula (e portanto de *fascinação* e de relatividade). Ora a ideia de eletrodinâmico conduz à ideia de vertigem que conduz à ideia de abismo que conduz à ideia de profundidade que conduz à ideia de oceano que conduz à ideia de submerso que conduz à ideia de espelho que conduz à ideia de circungiratório. Vemos constatada aqui a unidade-circular, a coerência interna e a pujança relacional da vertigem hitchcociana.

1ª. Chave: A Espiral e o Mundo Eletrodinâmico

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

Todo o filme de Hitchcock realiza, em maior ou menor grau de intensidade, a passagem do mundo como referência a uma *ideia do mundo* ao mundo como dado intransitivo e despido de toda possibilidade referencial ou significativa, a passagem das águas calmas da ideia-da-coisa (aquela quietude inquietante que perfaz a primeira parte de “Os Pássaros” ao furor fenomênico e incontrolável da hélice (ou asa) da coisa-viva. A passagem do aprisionamento da fórmula à *féerie* da forma. “Vertigo”: a passagem do linear ao espirálico, do apolíneo ao dionisíaco, da medida ao informule, do métrico ao incomensurável, dos traços planos do mapa à vulcanicidade imprevisível do território. A passagem do plano-fixo ao *travelling*-circular.

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

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

2ª. Chave: O Oceano e o Salto no Nada

A Baía de São Francisco é um ponto de grande atividade comercial. Porque então Hitch mostrou-a abandonada quando Madeleine é absorvida pelo vértice de suas profundezas: Porque: 1ª.) Qual a utilidade de se visitar a ponte de São Francisco no crepúsculo? 2ª.) Nossa civilização abdicou do ontológico por um conceito mecânico de utilidade ; 3ª.) Porque o Oceano funciona aqui como um ideogrâmico apelo às raízes esquecidas da Aventura; 4ª.) Porque a Baía está impregnada nesta sequência duma atmosfera mágica; 5ª.) Porque a Ponte de São Francisco é a ponte para o Fantástico.

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

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

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

3ª. Chave: Circunvoltagem de Espelhos

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

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

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

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

Se “Rear Window é um filme sobre a *persuasão* (porque o mundo exterior não é bem ele mesmo, é a projeção de nossa subjetividade), se “Psycho” é um filme sobre a *repulsão* (repulsão de Marion pelo seu ambiente que a leva a evadir-se; repulsão de Norman pela ideia de liberdade que o leva a castrar o voo dos pássaros e empalhá-los, destruir Marion – ela também pássaro inquieto – e submergir o automóvel – outro símbolo de liberdade), repulsão dos psicanalistas pela *anormalidade* de Norman que os leva a engaiolá-lo como um pássaro doente, se “The Birds” é um filme sobre a *libertação* (através da qual os pássaros se libertam da sua ancestralidade, de sua conceptualidade, de sua predeterminação, é libertando assim, indiretamente, os habitantes de Bodega Bay, que no final, a abandonem), “Vertigo” é um filme sobre a *fascinação* (fascinação de Madeleine, Judy, Scottie e finalmente Midge (Bárbara Bel Geddes – cf. Auto-Retrato) pela dimensão mitológica de Carlota Valdez – porque Carlota não é apenas ela mesma, ela é como as sequoias, um halo intemporal e sempre vivo, uma *fênix* capaz de renascer cada vez que tocada (com os olhos).

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

Se “The Birds” (“Os Pássaros”) é um filme fechado sobre uma aurora fulgurante e indeterminada, os Portais do Passado em “Vertigo” (“Um Corpo que Cai”) são eles também inaugurais: ambos os filmes abrem sobre nós a possibilidade sensível de um presente ricamente dialético.

PONTOS LUMINOSOS

“**Les Créatures**”, Agnès Varda. Filme-caranguejo. Antenas. Séries de Cinélias. A Aurora Boreal do Cinema. Uma figura só no meio do Oceano do Nada. Espelhos Quebrados. Zona Crispada, onde o fosco é Diamante, o neutro Resplandece, o opaco fere a vista, o gelo queima. O Inferno são os outros: o paraíso, a câmara estando do Outro Lado do Espelho. Cinzento Plúmbeo, rosa choque, escarlata, as cores dos Espelhos Quebrados. Igitur de Mallarmé? Pelo avesso: é o Castelo da Impureza.

“**Rocco e i Suoi Fratelli**”, Luchino Visconti. Luchino e seus irmãos. O Pathos em Cinemascope. Cinecatarse. Já estava no velho Isaías: Andamos como cegos, apalpando as paredes e, como se não tivéssemos olhos, fomos pelo tato; tropeçamos no pino do meio-dia, como em trevas, em lugares cobertos de escuridão como os mortos.

“**Blow-Up**”, Michelangelo Antonioni. O The End da Fotografia, da civilização visual, da Renascença, do Cinema. Das Franjas do Ser – o *blow-up*, estouro, energia radiante, eletricidade. Do Olho ao Tato. Do Diafragma ao Tênis. Do envolvimento visual ao táctil – envolvimento elétrico. Na revelação, a Revelação: engolir a Hóstia comum a todos, participar do Jogo.

“**The Sandpiper**”, Vincente Minnelli. O Cinesplendor encantatório do Metrocolor (ou Minnellicolor). A Pele Dourada do Universo. O Nu Bronzeado do Mundo. Trópico de Imagens, Sons. Cinema Bronzeado. Filmar: acariciar o mundo, se deixar acariciar por ele. Coito de formas entre cineasta e paisagem. Deste ato de amor, o filho: o filme feito contra a paisagem e o cineasta, pássaro, *sandpiper*.

“**Jules et Jim**”, François Truffaut. A Arte é o leve-Ci(ne)randa. O Reino deles não era deste mundo. Crianças, eles vivam no Arco-íris da Câmera no Íris do

Mundo – região da Pureza anterior à toda Linguagem. É possível ser feliz no século XX? Jules e Jim e Catherine dizem que sim. Mas é preciso esquecer-los: a adolescência terminou.

“L’Année Dernière à Marienbad”, Alain Resnais. Sim, Não. Os labirintos de Espelho do Talvez. As subdivisões prismáticas da Imagem. Cine-probabilística. Ao espectador: Imagens-palitos para montar-jogar. Cada Take, um projeto, cada momento de câmera, um para-si. Cada Travelling, um Para-Travelling. O Lance de Dados do Cinema. O Nada da Câmera contra o Serdouniverso. A cada avanço, inaugurações. Um coup de Caméra abolira-t-il l’hasard? Uma câmera contra as galáxias da Incerteza.

“Les Parapluies de Cherbourg”, Jacques Démy. A Quadratura do Triângulo. O Olho de Abel que esconde o Olho de Caim. Na musicalidade Melodiosa do Paraíso: o silêncio opaco do inferno.

“Une Femme est une Femme”, Jean-Luc Godard. Filme Pivete. Bagunça cinematográfica. Fuzarca sonoro-visual. Cinemurisqueta. Esculhambação fílmica. Avacalhação do cinema. Filmes sem s/cem gags, Gag do Cinema consigo próprio, piada atirada na cara solene do cinema. Rimbaud, que já era cineasta no seu tempo: façamos todas as caretas imagináveis.

EM BUSCA DO CINEMA PERDIDO

“**À Bout de Souffle**” (“Acossado”) de Jean-Luc Godard. Em Resnais, malgrado a sistemática atomização do tempo anedótico-linear, tornando-o acronológico, descontínuo, dialético, ainda resta algo de sólido: o instante. Pois Godard desintegra o próprio instante, resultando o filme a estrutural do feixe de partes que teledinamicamente entam construir o todo: o filme é a dificuldade de ser o próprio filme. Se Schoenberg faz música atonal, porque é que não se pode fazer cinema atonal? Em “À Bout de Souffle” nós provamos até limites desconhecidos a vertigem e a angústia da fundamental entropia do universo: tudo se perde, se evola, nada se fixa ou projeta-se. Cada instante é epidermicamente marcado pelo fatal movimento, portanto ultrapassamento, portanto, desaparecimento. Cada momento é marcado pelo inadiável de sua transitoriedade. A vida é o finito dentro do infinito da morte (só a morte é imortal).

“**L’Eclisse**” (“O Eclipse”) de Michelangelo Antonioni. “L’Avventura” era a descoberta, o conhecimento não-marcado pelo pré-entitativo, “La Notte” a saturação do já conhecido, “L’Eclisse” é a inauguração, um conhecimento a vir; e de cuja dimensão só nos foi dado conhecer os traços iniciais: é a introdução a uma nova arte-vida *possíveis*. Antonioni do romance chegou à arte concreta: a estrutura-conteúdo, um novo processo de informação onde importa menos as discussões que o intelecto formula anterior à experiência, e então só *transmite* na obra de arte em signo de discursividade, mas o realizar da própria experiência pura, o pesquisar das inter-relações entre os objetos, não ainda marcadas pela arbitrariedade de uma redução adjetiva, *verbal* dos mesmos.

“**The Courtship of Eddie’s Father**” (“Papai precisa casar”) de Vincente Minnelli. Se a frequência de pujança informacional de um file pode ser aquilatada pelo grau de imprevisibilidade da informação, a comédia minnelliana mais que o drama minnelliano, impõe a sua força, o seu *élan*. Porque num universo de momentos fortes, intensos, toda vibração, toda ruptura ou

mudança de tom é previsível e esta previsibilidade atenua a sua voltagem, enquanto que num universo de sorrisos ingênuos e aparência equilibrada (na verdade um equilíbrio de celofane) o menor curto-circuito assume a dimensão de alta voltagem, a menor *inversão* tonal é capaz de produzir no espectador impacto análogo ao da *catharsis*. E “Courtship” é um universo de comédia que esconde e deixa transparecer em seus micro-delineamentos um universo da tragédia: os personagens tentam manter, num jogo de gestos e movimentos, uma ambiência Leo McCarey via 20Th Fox, um clima de agilidade, de desenvoltura, de *ligeireza*, de comédia musical, enquanto que seus mínimos olhares, seus mais despercebidos volteamentos os traem e deixam eclodir um fulgurante Eurípedes.

“**The Trial**” (“O Processo”) de Orson Welles. Se filmar é construir um determinado objetivo (realidade) com um determinado instrumental (o áudio-moto-visual), para Welles filmar é registrar a impossibilidade de Construção de um objeto no ato mesmo de construí-lo (filmá-lo). Em acumulando certeza sob certeza (documental) acerca de um objeto, ele vem em seguida lançar o seu projeto na destruição ou nadificação das certezas obtidas na documentação deste objeto. Nesse sentido, Welles é um cineasta anti-ambíguo porque partindo do mito e documentação do mito, vem reduzir à zero o mito e a possibilidade de documentação do mito, deixando assim a porta aberta para um novo mito e uma nova ambiguidade, pois a partir do nada todas as perguntas são permissíveis.

“**Hatari**” (idem) de Howard Hawks. Cineasta gestáltico, Hawks simplesmente não acredita em exterior e interior, nos élanos do Sujeito e nas forças do Objetivo, no conflito psíquico (dos personagens) e no apelo físico (da paisagem); o mundo é um bloco indissolúvel, e assim deve ser vivido (filmado), no risco de ser truncado pela interferência da análise. Assim “Hatari” é um filme de *suspense*, porque há uma planície a ser habitada, um combate de corpos e consciência a ser travado, a violência de uma caçada a ser filmada, o encontro de duas civilizações (a chamada *primitiva* com aquela já marcada pela revolução industrial) a ser registrado. O futuro é passo a passo conquistado

pelo presente imediato. Arte é vivencialidade ótico-acústica. Se como qualquer *thriller* hitchcockiano, “Hatari” lógico-discursivamente nada diz, analógico-sinteticamente já inclui todas as perguntas e todas as respostas.

“**Cleopatra**” (idem) de Joseph L. Mankiewicz. Em cada gravura, um *élan* petrificado, em cada túmulo, um sonho enterrado, em cada espaço silencioso, um gesto embalsamado: o único modo de reanimá-los, desenterrá-los: a linguagem. Construção arquitetônica, sólida ou efêmera do *projeto* mesmo do homem diante do mundo, dos outros e do tempo, é a linguagem o único documento durável de sua existência, de seu combate, de sua paixão inútil. Há cineastas que possuem o *senso do detalhe* (Hitch, Antonioni) ou do *décor* (Minnelli, Visconti) e há, por sua vez, os que possuem o *senso do diálogo*: Claude Chabrol, e J.L. Mankiewicz; nele o diálogo possui uma forma vibratória, uma entonação declamatória, *meditativa*, ele emerge telegraficamente da imagem e permanece como um eco a latejar em nossas consciências perceptivas. A palavra é sobretudo a arma de fogo dos personagens diante dos outros e perante nós mesmos. No mesmo plano que os *travelling*-asas de Resnais ou as cores-estrutura de Minnelli, a palavra é a projeção no *décor* das obsessões dos personagens: a marca de suas *presenças* no mundo. A palavra é a *única* vida porque capaz de organizar e ordenar o caos em cosmos, em arrancando de suas entranhas um *sentido*: somente ela é capaz de revelá-lo e perpetuá-lo. A palavra é a *permanência* do homem no tempo.

“**Otto e Mezzo**” (“Oito e Meio”) de Frederico Fellini. Fellini é, por excelência, o anti-Lubitsch: ao contrário do amargo disfarçado em *vaudeville*, é o vaudevillesco *disfarçado* em amargo. Lubitsch é um pessimista dissimulado, Fellini é um otimista dissimulado. Obra-mágica, anti-naturalista, “Fellini 8 e 1/2” é inquestionavelmente o maior Fellini (ou é o anti-Fellini?). Pela primeira vez, o universo particular (e metafísico) do cinema, veio acrescido de uma supervisão racional, de auto-crítica, quer dizer, do *outra* (Daumier e o Grilo Falante), capaz de ultrapassá-lo qualitativamente. E portanto não é um Fellini que auto-nega-se, mas um Fellini que supera-se em despojando-se totalmente num burlesco exorcismo. E o episódico, elemento básico da manipulação do cineasta, sofreu

um corte de bem maior organicidade: sonho, passado, *music-hall*, presente, *science-fiction*, futuro, mesclam-se em termos de totalidade orgânica (tempo e espaço além de um critério anedótico-convencional de encadeá-los).

OS DEZ MOMENTOS DO CINEMA

1) “Vertigo”, Hitchcock, Vertigo: a Vertigem do cinema. É o *Travelling Circular*, a Viagem, a Cinestesia. Dentro do olho, as galáxias, os espaços infinitos, as vias lácteas, os espaços curvos. Constelações cinema-curvo. A espiral, a rotação, o movimento dialético do universo. Vertigo é a vertigem dos espectadores, dos atores, da equipe técnica, do cineasta. Envolvimento elétrico impasse da Renascença.

2) “2001”, Kubrick. A odisséia do espaço (a 4 dimensões) cinematográfico. Os dois momentos máximos do cinema têm nome grego. Vertigo, odisseia. 2001: Homero-Nasa. Cinasa. Kubrick filmou o Espaço-Curvo, registrou Deus, entrevistou o Todo-Poderoso. *Cinéma-verité* do Absoluto. Cine-teofania. “Vertigo” & “2001”, micro e macro-estrutura de uma mesma *vertigem*.

3) “Deux ou Trois Choses que Je Sais D’Elle”, Godard. Isto é o cinema: só 2 ou 3 coisas e é tudo. Não gostaram, leiam um tratado. Cinema é apenas ouvir. Não a galáxia: a xícara-galáxia, o cinzeiro-galáxia, o automóvel-galáxia. Auto-cinema. O cinema faz a sua psicanálise. O *mea-culpa* da câmera. Metacinema.

4) “Exodus”, Preminger. E o verbo se faz cinemascopo. O Talmud diz: “*Eles ouviram as vozes*”. Mas agora se fizeram Imagens. Exodus é o Talmud cinematográfico. Do Velho Testamento ao Novo Cine-Testamento. E no encontro da Terra Prometida, o Cinema Prometido.

5) “Hiroshima, Mon Amour”, Resnais. Filme telestar, feito em microondas. Se o mundo é amnésia, o cinema é memória. Da luta entre a memória e o esquecimento, o filme só apanha algumas descargas, alguns fulgurantes estampidos. Cinema protonseletrônico.

6) **“Persona”**, Bergman. O Des(mascara)mento do Cinema. De dentro do Não, o Sim. E toda imagem tem por objetiva a morte de outra – correção cinematográfica de um pensamento de Hegel – nesta orgia vampírica entre as imagens.

7) **“Pierrot Le Fou”**, Godard. Ou Marianne La Belle. Descer até o fundo nesta estação infernal – *ô saisons ô chateaux quelle âme est sans Rimbaud?* – das imagens & sons. O primeiro, o único sonho. Conto de fadas noturno. As imagens passam como tempestade, quando você abre o olho o filme terminou. Klee cinematográfico, o paraíso do cinemascope. Explodir colorido no azul mallarmaico do Mediterrâneo.

8) **“The Birds”**, Hitchcock. É o Dilúvio, o Raio, o Apocalipse. O fim da era guttembergiana – o início da era heinsenberiana – o frêmito inaugural da passagem. Provar quanticamente que o universo é descontínuo. A *terretilitas*, o *fascinium* e o *tremendum*, as três dimensões do cinema sagrado.

9) **“West Side Story”**, Wise & Jerome Robbins. West-Side-Movie. Gesangstunkwerk. Cinema-Arte Total de Wagner. Pintura, música, teatro, dança, literatura, poesia, arquitetura, escultura.

10) **“The Miracle Worker”**, Penn; Penn, um realizador de milagres: o milagre de Ana Sullivan, de Helen Keller, do cinema. Ana, santa sem auréola, é a mestre (zen) de Helen: vai lhe ensinar a fala. Não com silogismos, mas com porradas. E de repente o estalo: Helen, cega, surda e muda, Vê Tudo, Escuta Tudo, Fala Tudo – tem a poeira das estrelas no rosto.

TEMPO DE GUERRA x O PEQUENO SOLDADO

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

demais, por desconfiar demais ou confiar de menos, Bruno acaba não realizando seu projeto e como ele próprio confessa, “*tenho a impressão de não ter aproveitado bem o meu tempo*”. Durante todo o tempo que passou em Genebra, Bruno não fez nada, desperdiçou seu tempo. Também os carabineiros não fizeram nada e voltaram da guerra tão vazios quanto o eram antes. Isto porque tanto a ação em si quanto a reflexão são inúteis. DE que adianta agir se não se sabe por que, para que e no que centralizar a ação? Se a pura ação leva à entropia ou à morte, a pura reflexão conduz à in consequência, à inércia, à covardia, à impotência, logo, de certa forma também à morte. Bruno diz que ao filmar o rosto angustiado de Verônica/Karina pensando a morte, ele teve a “*extraordinária sensação de fotografar a morte*”. Pois na penúltima sequência do filme, quando Bruno põe as duas mãos em volta do rosto e nos olha angustiado, somos nós espectadores que provamos esta extraordinária sensação. De que adianta conhecer de cor as obras e as vidas de Louis Aragon, Jean Cocteau, André Malraux, Lenine ou Paul Klee se as nossas vidas e as nossas obras estão por serem feitas? De que adianta citar o Encouraçado Potenkim (“*Frères, frères, frères...*” diz a estudante comunista antes de morrer, referindo-se ao filme de Eisenstein), Lenine e Maiakóvski quando carabinas apontam em nossa direção? De que adianta saber que a cor dos olhos de Verônica é gris-Velásquez se a guerra da Argélia continua? De que adianta a (sublime) saudação dos republicanos espanhóis quando uma nação está sendo terrozida?

Em Bruno Forestier, Godard colocou a própria autocrítica de sua geração: a geração “Cahiers du Cinéma”, empanturrada e intoxicada de cultura artística, que vive indagando na superestrutura do processo e se perdendo no labirinto de suas abstrações culturais. Um excesso de estratégia já é falta de tato. Na verdade, qualquer exército que contasse somente com gente do tipo de Michel-Ange e Ulysses iria numa semana à bancarrota. Na verdade, qualquer agência do Serviço Secreto que contasse somente com gente do tipo de Bruno Forestier, iria numa semana à falência. Daí porque “Les Carabiniers” é o primeiro filme de guerra da história do cinema (assim como “Une Femme est une Femme” / “Uma Mulher é uma Mulher” é a primeira comédia musical do cinema e “À Bout de Souffle” o primeiro filme policial do cinema e “Le Petit

Soldat” é o primeiro filme de espionagem da história do cinema): porque nem Michel-Ange nem Ulysses são soldados, nem Bruno é um agente secreto, nem Angela/Karina é uma dançarina da Metro nem Michel Poiccar é um gangster. E mesmo aqueles que não veem nenhum gênio em Jean-Luc Godard, não podem deixar de reconhecer que seus filmes reformularam estruturalmente os *gêneros cinematográficos*: seja o filme de espionagem (“Le Petit Soldat”), ou seja o filme de guerra (“Les Carabiniers”).

“O Pequeno Soldado” é o primeiro filme de espionagem da história do cinema porque Bruno Forestier é a antítese de James Bond: Bruno é feio, deselegante, de estatura média, pouco atraente, se recusa a ser um mero executivo, um simples cumpridor de ordens, a ponto de colocar em questão as ordens superiores, está constantemente se interrogando da validade ética, (logo, política) de sua ação (Cf.: frase de Lenine que Bruno considera bela e comovente: “*a ética é a estética do futuro*”), a cada segundo ele coloca a si próprio e o mundo em suspensão (daí a diretriz do filme ser fundamentalmente autocrítica: “*J’étais très jeune et très con*” / “*eu era muito jovem e muito idiota*”, diz o pequeno soldado a certa altura), não tem certezas adquiridas para sempre nem diretrizes traçadas para toda eternidade, ele é um aturdido, um confuso, um dúvida, tem escrúpulos morais (coisa praticamente rara ou até mesmo incompatível com o modelo clássico do *homem de ação*), a questão dos fins e dos meios o preocupa e o inquieta, conta com poucos recursos instrumentais. Bruno é, em suma, a formulação mais moderna e mais completa já aparecida num filme de espionagem do anti-James Bond, do anti-herói, do anti-super-homem: seu cérebro é vulnerável por indagações, perguntas, questões; sua mente é vulnerável por incertezas, dúvidas, temores; sua consciência é vulnerável por angústias, inquietações, medos; seu coração é vulnerável pelo amor, pelo ódio, pela ternura, pela saudade; seu corpo é vulnerável pela dor física e pela tortura. Ao estar no mundo direto, limpo, eficaz e técnico da maior parte dos agentes-secretos em trânsito cinematográfico (007, Flint, Agente da Uncle, Matt Helm, etc), Godard opõe o estar-no-mundo atordoado, nervoso, confuso, perplexo, catatônico e pânico de Bruno Forestier. “Le Petit Soldat”, é um filme íntimo, sincero, confessional, pascaliano. “Les Carabiniers” é um filme distanciado, sarcástico, caricatural, brechtiano. No

primeiro, Godard foi o mais longe possível na direção de um cinema intimista, confidencial, confessional (e até autobiográfico: Bruno é ao mesmo tempo um crítico-de-cinema do “Cahiers du Cinéma” e um cineasta da *Novelle-Vague*): a total identificação de uma plateia com um personagem. No segundo, Godard foi o mais longe possível na direção de um cinema épico, brechtiano, crítico: a total desidentificação da plateia com um personagem. Já temos portanto as gases de uma visão de processo de Godard; personagens ativos (Michel-Ange e Ulysses) *mise-en-scène*, distanciada (reflexiva); personagem reflexivo (Bruno) *mise-en-scène* aproximada (ativa). E esta dialética cinematográfica da distância & aproximação, Godard a estende até a problemática ontológica dos personagens. Porque os personagens godardianos cometem estes dois erros que consistem em estar excessivamente próximos das coisas ou estar excessivamente distanciado das coisas, e que para Godard representam duas formas idênticas de alienação.

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

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

TRAGÉDIAS DELL'ARTE

FACE A: SE O CHAPEUZINHO VERMELHO...

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

Se essa inadaptação, mostrada de maneira arrasadora e carnavalesca através do personagem de Peter Sellers (atingido, inclusive, o plano da impotência sexual), não nos choca muito e é capaz até mesmo de nos divertir, pois tal é a linha comportamento que Edwards moldou o personagem desde sua primeira aparição – o Inspetor Closeau ao segurar o globo com as mãos (o controle das forças do universo), resvala e cai sobre o mesmo – o mesmo não acontece com o personagem da Princesa: se nós acompanhamos desde o início o desembaraço dela nos segredos do *Jogo* (Claudia Cardinale entra em cena vencendo desenvoltamente David Niven no esqui), a sua saga (sequência do jantar, onde a Princesa resume, em poucas palavras, com um clichê freudiano

[†]Assim como seus personagens utilizam a *interpretação* como um mecanismo de proteção de suas pouco disfarçáveis vulnerabilidade, Edwards usa o tom de comédia e de *legereté*, aquela *maniére fantasiaste*, para esconder as suas. A *mise-en-scène* funciona aqui como Máscara: é só esta máscara cair e temos um realismo brutal, paroxístico, duma crueldade e duma violência quase fullerianas. “Days of Wine and Roses”.

bastante verdadeiro o personagem de Niven: “*Você precisa provar a si próprio que é viril*”), não é senão com um gosto amargo de decepção, e com os lábios também dormentes, que aceitamos que após algumas taças de champanha ela se mostre de uma imaturidade emocional tão desconcertante. Falamos em imaturidade e se trata evidentemente de chavão psicológico, o mais comum dos lugares da psicologia tradicional: mas de nada adiantará aqui fazer literatura, falar na irredutibilidade do Ser a esquemas globais de interpretação. Os personagens de “A pantera Cor-de-Rosa” se mostram incapazes de transcender o mais mecânico e primário nível psicológico...

FACE B – JAMES BOND NO PAÍS DE ALICE

E, “The Pink Panther” (“A Pantera Cor-de-Rosa”), o Inspetor Closeau é preso pela armadilha de seu ideal de omissão. Ao contrário da esposa (Capucine), de David Niven, de Robert Wagner, todos eles (cínica e deliciosamente) farsantes, ele *não faz o jogo*. A um universo de mentiras verdadeiras, o Inspetor quer impor seu universo de verdades mentirosas. À inventividade, a dissimulação, (ligada fundamentalmente à presença do disfarce, do travestimento, da Máscara: os falsos estudos e a vestimenta de formatura de Robert Wagner, os *entr’actés* e as mudanças rápidas de vestimenta de Capucine, a falsa sofisticação da Princesa, o jogo-de-vítima e a perna falsamente fraturada de David Niven) dos demais, ele opõe a seriedade pequeno burguesa do homem-de-gabinete (“*Não bebo em hora de serviço*”, é um dos seus slogans favoritos). E portanto, os que não participam sofrem as consequências dos cálculos e das maquinações daqueles que fazem o jogo: tal é a lição, se vocês ainda gostam de pedir lições ao cinema, de “A Pantera Cor-de-Rosa”. O Inspetor Closeau não faz o *Jogo*? Até certo ponto, sim. Porque é bem possível que a perseguição ao ladrão de joias nada mais seja para ele do que a afirmação de uma virilidade de estilo feudal (donde o seu aparecimento de armadura na Festa final) algo análogo à perseguição de Niven aos raptos simulados do cachorrinho da Princesa. Dom Juan, o Inspetor Closeaus, o é, sem dúvida nenhuma; seus lances à *la Rodolfo Valentino*, e seu violino que corresponde ao herói romântico, o comprovam. Nesse sentido, “A Pantera Cor-de-Rosa” se

apresentava como uma tentativa de integrar o universo de capa-e-espada, de heroísmo medieval, no contexto em nada *heroico* da vida moderna: como nossos heróis não eram Portos nem D'Artagnan, o filme só poderia resultar satírico. Mas a farsa e a sátira são confortáveis: nelas o espectador pode observar o trágico (ou o ridículo), de corpo de fora, sem o perigo de corar ou de inquietar-se. Este *distanciamento* não tem a sua vez em “A Shot in the Dark” (“Um Tiro no Escuro”). Já agora o Inspetor Closeau, depois de “A Pantera Cor-de-Rosa”, não mais se ilude; ele Faz o Jogo, bebe em hora de serviço, utiliza as vantagens e garantias de sua condição de cão-de-guarda da Lei em benefício próprio (no caso amoroso). Só que, nova ironia blakedwardiana, também os que participam estão abertos às armadilhas de suas iniciativas; e não é todo dia que se vê um inspetor de polícia ser preso tão repetidas vezes; tal é a lição, se vocês ainda gostam de pedir lições ao cinema, de “A Shot in the Dark”; tanto a disponibilidade quanto a omissão se encontram próximas do risco.

Substituindo a imbecilidade sistemática e programática do Inspetor Closeau de “A Pantera Cor-de-Rosa” pela imbecilidade relativa do Inspetor Closeau de “Um Tiro no Escuro”, Blake Edwards deu maior organicidade a sua problemática fundamental: a inadaptação do homem no décor, evidenciada através de uma relação desastrosa e catastrófica com os objetos que o cercam. Afinal, ao nosso herói, que, diga-se de passagem, não é nenhum fracasso com as mulheres, não falta quando mesmo um certo charme *à la* James Bond. Eliminada esta frágil e presunçosa barreira (a comodidade da não-identificação) tanto nós quanto o Inspetor Closeau não mais estamos imunes aos tiros no escuro, quer dizer, ao Pesadelo.

OS HOMENS E SEUS PÁSSAROS
OS PÁSSAROS E SEUS HOMENS

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

ANDRÉ BRETON – **“o fantástico do fantástico é que o fantástico não existe”.**

LÉLIO – “o fantástico não é a exceção da regra, é a regra ela mesma excepcional”.

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

GEOGES BRAQUE – **“a ciência tranquiliza, a arte é feita para perturbar”.**

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

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

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

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

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

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

JEAN-PAUL SARTRE – **“mas há pessoas que se sentem atraídas pela permanência da pedra. Querem ser maciças e impenetráveis, não querem mudar: aonde as conduzirá a mudança? Trata-se de um temor de si próprio original e um temor da verdade. E o que as amedronta, não é o conteúdo da verdade, que nem sequer suspeitam, porém a própria forma do verdadeiro, este objeto da indefinida aproximação. É como se suas próprias existências estivessem em sursis”.** (“Reflexões sobre o Racismo”).

LÉLIO – “em ‘Os Pássaros’. A incredulidade sistemática dos espectadores (de dentro e de fora da tela) face ao ataque dos pássaros, torna duplamente *necessária* a obra”.

JEAN COCTEAU – **“há obras que nos tocam, que nos desenraizam. Há ainda as que nos obrigam a sair de casa”.**

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

HITCHCOK – **“daí porque o ceticismo face a catástrofe possível é expresso através da velha ornitologista: ela é uma reacionária, não pode crer que alguma coisa de estranho possa acontecer com os pássaros”**. (“Cahiers du Cinéma”, nº. 147).

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

CLARICE – **“eles ergueram o espanto, e deixaram o espanto inexplicados. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério”**. (“A Legião Estrangeira”).

OS FILMES DE OTTO PREMINGER

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

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

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

“EXODUS”: Desde Griffith não se via no cinema americano um encontro tão absoluto do épico e do lírico, da alma e do corpo, da presença e da ausência, da psicologia e da sociologia, dos raios solares da vida e da fermentação cinzenta da morte, do individual e do coletivo, do realismo e do fantástico, do *élan* e da racionalidade crítica, da História e do diário íntimo, do cinema-verdade do cinema-mentira, do documentário e da ficção, da fotografia e da *mise-en-scène*, da panorâmica e do *close-up*.

“BONJOUR TRISTESSE”: A melhor adaptação já realizada no cinema da literatura de Françoise Sagan. Preminger novamente transcende do particular

para o universal, do isolado para o global, e aprende, através do caso aparentemente isolado e banal de uma adolescente zozna, aturdida, confusa e perplexa, o comportamento local da *crise* de toda juventude de pós-guerra. Cineasta moderno e precursor, Preminger lançou neste filme as plataformas, as coordenadas básicas e o plano-piloto do Cinema Moderno, que viria logo depois se concretizar *estruturalmente* em Jean-Luc Godard, o cineasta (por excelência) da juventude moderna. Sintaticamente, temos em “Bonjour”, novas descodificações, nova dinamitação de um código sintático já caduco: agora no que diz respeito ao uso do *travelling* (uso solto, livre, desconcentrado de uma convencional lógica-causalística), onde o cineasta apurou ainda mais o seu *sensu de movimento*; do *flash-back* (um uso sintaticamente novo do *flash-back*: as imagens do *passado* vão aparecendo lentamente dentro das imagens do *presente* e com elas se amalgamando) e principalmente no uso do colorido, atingindo quanto a este último item, um record até hoje insuperado. “Bonjour Tristesse” é o primeiro filme do cinema a propor uma utilização *estrutural* do technicolor. Não que nunca tivessem aparecido no cinema tentativas neste sentido, só que estas tentativas, vindas da parte de um Kazan (“Vidas Amargas”), de um Powell (“Sapatinhos Vermelhos”), de um Huston (“Moulin Rouge”), de um Visconti (“Senso”), e de um Ford (“Rastros de Ódio”) ficaram a um nível semântico-anedótico, nunca passando de uma valorização dramático-expressionista da cor (a cor utilizada para carregar, para tornar mais densa uma atmosfera ou para nuancear uma situação), não atingindo a infraestrutura do material, capaz de fazer com que a cor passasse a agir como novo elemento da linguagem cinematográfica e de fazer com que o filme se construísse e se acionasse a partir de suas cores. Em “Bonjour Tristesse” as cores não foram adicionadas de fora do filme para melhorá-lo ou para explicitá-lo, elas já são a infraestrutura sintática e semântica do filme. “Bonjour” nasce, cresce, vive e respira através de suas cores.

“**SANTA JOANA**”: Aqui Preminger deflagrou-se a partir de uma perspectiva que é um dos rumos e uma das vertentes mais instigantes da arte moderna: tomar de contextos gerais já fossilizados, sugestões e motes e reestruturar estes *leitmotifs* em função da nova conjuntura política, social e moral desfechada pelo Século XX. Quere dizer: tomar mitologias, mitos e valores

intocáveis, que já entraram para a tradição da cultura humana e para a academia do pensamento humano e revisioná-los, criticá-los, resituacioná-los, e reinformá-los à insistência de novas faixas de abordagem até transformá-las em novas ontologias, James Joyce tirou Ulysses das Alturas Inatingíveis do Olimpo e o atirou num bordel fedorento de Dublin, Jean Cocteau propôs que os anjos se vestissem de *blue-jeans*, que a Fênix andasse de bicicleta e que Orfeu fumasse cigarros no Bar Flore de Saint-Germain de Prés. Pois bem, Preminger irá mostrar Santa Joana D’Arc encarnada numa adolescente desmangolada, inexpressiva e de sexo indeciso: Jean Seberg, a mais sublime *péssima atriz* do cinema, e que depois de Preminger foi retomada por Godard em seu filme de estreia: “À Bout de Souffle”.

“TEMPESTADE SOBRE WASHINGTON”: Preminger enfrentou aqui o desafio de conciliar o cinema polêmico com o cinema metafísico, de conciliar o político com o fantasmagórico, o homem concreto e seu espectro. Mas para tal, novamente o documentário – o imediato: o homem é apreendido de fora, em seus movimentos físicos, em suas andanças e deslocamentos do corpo, em seu ato de locomover-se. Só que novamente aqui, o movimento físico de um corpo é *animação* do ser, o trânsito é transe, o homem, fantasma: “*Comover-se é Locomover-se*” (Alain Resnais). Cinema fantasma por força de ser cotidiano, documental, panorâmico, hiper-realista.

“A PRIMEIRA VITÓRIA”: São duas as tendências da arte premingeriana: um cinema solar, vibracional (“Porgy and Bess”), um cinema gélido, lunar (“Anatomia de um Crime” / “Tempestade sobre Washington”), para chegar à síntese do sol e da noite, da vida e da morte, do technicolor e do preto-e-branco (“Bonjour Tristesse”: a atmosfera densamente acinzentada e opaca de Paris x as cores quentes e reluzentes da Riviera), do movimento elétrico de *élans* e do conhecimento crítico do mundo (“Exodus”). A primeira tendência conduz a uma arte de luz, cores e gestos *dionisíacos* (Cf.: a euforia de Cecile no início do verão, a girar como uma correnteza de fluídos magnéticos em torno da casa em “Bonjour Tristesse”; as danças de “Porgy and Bess”). A segunda tendência conduz a uma arte ácida de séria, uma arte com insônia,

suor frio e jogo de olhares (Cf.: as relações entre Lee Remick e Bem Gazzarra no tribunal em “Anatomia de um Crime”; Cecile diante dos espelhos como um vampiresco ponto de interrogação no início parisiense de “Bonjour”, senadores a se moverem como espectros pelos corredores da Casa Branca em “Tempestade sobre Washington”). A primeira tendência conduz a um cinema intenso, de momentos fortes, coloridos, vertical, hiper-dramático. A segunda tendência conduz a um cinema pálido, febril, branco, de momentos neutros, horizontal, desdramático. “Primeira Vitória” pertence a essa segunda vertente da arte premingeriana. Mas nestas zonas brancas e pálidas, nestes neutros, nestas margens de sombra cinzenta, nestas franjas do lúgubre branco, despontam, subitamente, alguns pontos pretos, intensos, verticais. E o despontar de um ponto preto na dimensão amorfa do branco, torna estes pontos, pela sua *raridade* numa eficiência dramática, numa descarga elétrica, dum potencial informacional duplamente maior do que quando estes pontos aparecem em estoque de superprodução, no *cinema solar e vibracional*.

PIERROT LE FOU: O VÃO VÃO

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

Godard desrealiza o real:

Descimeniza o cinema
Desnaturaliza o natural
Desartificializa o artificial
Desvida a vida
Desmorteia a morte
Desmachiza o macho
Desfemeiza a fêmea
Destoriza os atores
Despesonagisa os personagens
Descaracteriza os caracteres
Desprototipiza os protótipos
Desmontagisa a montagem
Desplaniza o plano
Destragediza a tragédia
Desdramatiza o drama
Descinemascopeiza o cinemascopio
Destecnicoloriza o technicolor
Despiadiza a piada
Desserializa o sério
Desvrincadeiriza a brincadeira
Desprofundiza o profundo
Dessuperficializa o superficial
Descotidianiza o cotidiano
Desgibitiza o gibi
Descrueliza o cruel
Desternuriza a ternura
Deskarianiza a Karina
Desbelmondiza o belmondo

Descolombiniza a colombina

Despierrotiza o pierrot

Descomedializa a comédia dell'arte

Desespetaculiza o espectador

Desfilmiza o filme

Desgodardianiza godard

VIDAS SECAS X DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

- 1) – Vidas Secas é documentário, Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma ópera.
- 2) – Vidas Secas é o plano-sequência, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o *travelling* (circular e lateral).
- 3) – Vidas Secas é a duração concreta, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o paradigma do movimento.
- 4) – Vidas Secas capta, Deus e o Diabo na Terra do Sol constrói.
- 5) – Vidas Secas é o posto, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o super-posto..
- 6) – Vidas Secas é o plano, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a montagem.
- 7) - Vidas Secas é a fotografia, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o ideograma.
- 8) – Vidas Secas é o mundo Visto de Fora, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Mundo Visto de Dentro.
- 9) – Vidas Secas é o Designatum, Deus e o Diabo na Terra do Sol é Denotatum.
- 10) - Vidas Secas mostra, Deus e o Diabo na Terra do Sol demonstra.
- 11) - Vidas Secas é o trajeto do corpo, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a trajetória do pensamento.
- 12) - Vidas Secas é as coisas elas-mesmas, Deus e o Diabo na Terra do Sol é um olha sobre as coisas.
- 13) - Vidas Secas é um pedaço do mundo, Deus e o Diabo na Terra do Sol é uma expressão do mundo.
- 14) - Vidas Secas é a câmera à altura do fisiológico, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a câmera à altura do ideológico.
- 15) - Vidas Secas é a realidade em estado bruto, em estado orgânico, em estado vegetal, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a realidade filtrada já pelo intelecto, seccionada, reduzida, criticada e desenvolvida em sínteses significantes.
- 16) - Vidas Secas e Deus e o Diabo na Terra do Sol colocam em debate a questão *Mundo Real & Arte*: O Mundo Real é uma massa opaca, mole,

informe, vazia de signos, despojada de significação, a Arte é a *reconstrução significativa* do Mundo Real: o esforço do artista coincide em arrancar essa massa do informe, do insignificante no qual ela imanentemente se encontra. E recheá-la de signos, lhe dar um Contorno Preciso, uma Forma, lhe Inventar um Nome, um Sentido. Assim enquanto o Mundo Real é caótico, existencial, a arte tende a ser sintética, essencial. Essencial porque despoja o mundo real daquilo que nele é acidental, acessório, gratuito ou contingente e o reduz ao que é necessário, funcional, significativa. Sintética, porque essa organização é uma tentativa de organizar o Mundo Real num bloco coerente, estável e uno, onde a desarmonia *harmoniosa* da oposição entre as partes respeite a unidade interna do todo.

- 17) - Vidas Secas é o Mundo Real, Deus e o Diabo na Terra do Sol é Arte.
- 18) - Mundo Real, esta verdade mentirosa, porque o homem não pode parar na Matéria-Prima ou na Pré-História; a Arte, esta mentira, verdadeira, porque a civilização é uma questão de Cultura, e a Cultura é um transcender às Leis Naturais, é uma Reinvenção da Natureza, é uma Desnaturalização.
- 19) - Vidas Secas é o Natural, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Sobrenatural.
- 20) - Vidas Secas é a Entropia, Deus e o Diabo na Terra do Sol é a Ectropia.
- 21) - Vidas Secas é um Nordeste, Deus e o Diabo na Terra do Sol é o Nordeste.
- 22) - Vidas Secas é a política do documentário: o Real instantaneamente aferido, a superfície imediatamente presentificada; Deus e o Diabo na Terra do Sol é a política do espetáculo (*no caso espetáculo crítico* como em Brecht): toda a tecelagem de efeitos, todo o emaranhado de artifícios, toda a aparente redundância (jogo-de-planos como se diz jogo-de-palavras) do Jogo instrumental se empenha em sugerir e construir uma realidade maior àquela dos objetos fenomenologicamente postos em *evidência*. Realidade Maior: ampliação épica, em termos de totalidade, de uma situação à primeira vista particular.

- 23) - *Vidas Secas* é passagem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a ultrapassagem.
- 24) - *Vidas Secas* é o filme de um pudico: um mínimo de efeito, um máximo de imediaticidade e de *limpeza artesanal*; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o filme de um atrevido: o artista não se constrange em banhar-se nas mais variadas águas de tradição o(de uma tradição americana de cinema: o western, Ford e King Vidor, a uma tradição europeia de cinema: Vigo, Buñuel e o expressionismo), desde que isto resulte num maior índice de sugestibilidade informacional para o filme.
- 25) - *Vidas Secas* é João Cabral de Mello Neto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é Guimarães Rosa.
- 26) - *Vidas Secas* é a carne-viva, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a consciência calcinada. Nessa carne-viva, primariamente humilhada, nascem, enfim, os primeiros tateamentos de uma consciência: a passagem do bicho para o humano; nessa consciência aturdida, estoura, queimada, escoiceada pelos cascos do Sol, nascem, enfim os traços de uma visão total do mundo: a passagem do humano para o histórico.
- 27) - *Vidas Secas* é a passagem da massa primária para a consciência, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é a passagem da revolta desordenada, irracional (a Santidade sob duas formas mais bem desenvolvidas: a Mística do Bem/Sebastião e a Mística do Mal/Corisco) para a participação crítica.
- 28) - Nelson Pereira dos Santos de uma tradição de cinema que se inaugura em Lumière, desenvolve-se em Dziga Vertov (“O Cinema Olho”) e em Roberto Rossellini, e vem realizar-se em termos estruturais em Francesco Rossi, em Jean-Rouch e no Cinema-Verdade; Glauber Rocha parte de uma tradição de cinema que nasce com Méliès, desenvolve-se em Eisenstein e Visconti e vem chegar ao seu mais alto estágio de realização em Alain Resnais.
- 29) - *Vidas Secas* é a dor grafada em celuloide, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é o filme transfeito grito.

CONCRECLIPSE: DA FENOMENOLOGIA COMO ESTRUTURA

A SIGNIFICAÇÃO DEVORA OS SIGNOS (Maurice Merleau-Ponty)

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

Os primeiros são os *mestres*, cuja contribuição individual entra agora em cheque com o limiar das perspectivas de discussão abertas pela cibernética e pelo eletrônismo; os segundos são os *inventores*, os que enfrentam diretamente o problema do *como*, que confeccionam a obra como uma experiência do laboratório, procurando fundir novas dimensões materiais para o fazer-linguagem, desbravando novas possibilidades de camadas comunicantes. No Brasil, temos casos típicos de inventores de linguagem, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, na Literatura. O cinema, por sua vez, permite um *approach* instigante deste problema: os primeiros são também os *intuitivos*, os que mais *adivinham* que *compõem*, seja Chaplin, Ford, Capra, Nicholas Ray ou Fellini, os segundos são os *formais*, os *técnicos*, os experimentais, ou seja, Welles, Resnais, Hitchcock e Godard. Com os primeiros, tudo é um problema de perfeição, de obra-de-arte pergunta[‡]. Michelangelo Antonioni pertence, indubitavelmente ao segundo grupo: “L’Eclisse” (“O Eclipse”) não só representa um salto qualitativo dos mais *significantes* na obra do autor de “L’Aventura”, como uma espécie de documento do impasse a que chegou não só o cinema como toda arte contemporânea. Senão vejamos: nos filmes anteriores do cineasta havia ainda motivações existenciais; a procura em “A Aventura”, da procura em “A Noite”, isto é, havia ainda *ficção*, elementos quantitativos anteriores à experiência fílmica ou artística. Estas motivações simplesmente evaporaram-se em “O

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

Eclipse”: os personagens antes de tudo estão, mas nada os impele, como nos filmes citados, a *a posteriori* buscar-se, procurar o latejar de suas *essências*. Na imagem final, quando um orgasmo de luz desintegra, *queima* o espaço em branco da tela, não podemos deduzir em termos definitivos se é a anunciação do fim ou do começo. A arte não é mais transmissora de mensagens, mas *meio* de estabelecer contato com o mundo, e conhece-lo. “O Eclipse” vem a ser o filme mais eficaz de Antonioni, porque ele orquestrou com o que havia de mais inequívoco nas suas obras anteriores, como igualmente elidiu o que ainda restava de *representativo*. De “A Aventura” suprimiu a raiz romanesca, de “A Noite” eliminou a carga simbólica da imagem.

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

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

Por outro lado, a arte é sempre, direta ou indiretamente (Cf.: “The Bird”), reflexo de uma época, de um dado momento sociocultural em uma sociedade determinada: nas derradeiras sequências de “O Eclipse” entra em derrocada uma civilização alienada, coisificada, de seres perplexos, incomunicáveis ou petrificados, e onde um motor de automóvel conta mais que a vida de um homem (Vittoria/Monica Vitti comenta que possuir uma agulha, um homem ou qualquer outro objeto não faz a menos diferença; Piero/Alain Delon com *suas* máquinas concebe as conquistas amorosas com a mesma facilidade mecânica com que pressionando a caneta, despe-se a figurinha). Lá a importância *capital* do documentário *cinema-verité* sobre o Quênia: na África os homens buscam a ação, agem, lutam com a natureza (e com seus opressores econômicos!)

enquanto que na Roma Ultramoderna de nossos dias, o homem nada mais é que um objeto da natureza, do *décor*, até a abdicação da paisagem (já insinuada pelos jatos) na cena final.

Nesta, através dos desertos mudos, da agitação dos insetos, do descascamento sonoro do vácuo, das árvores retilíneas revoltas, da aparência inquietante do velho homem, da água que desliza molemente entre células, minérios, rochas, calça, cimentos, vegetais, deterioramentos, painéis brancos, nós *sentimos* telegraficamente no ar, eletronicamente no vento, o germe radioativo do caos atômico, assim como a náusea *física* da constatação de que ambos amantes não vieram encontrar-se no silêncio asfáltico de costume, às 8 horas, no planeta X...

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

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

Nasceu em 12 de abril de 1946 (Áries).

Publicou artigos sobre cinema no “Diário da Tarde”, “O Estado do Paraná”, “Diário do Paraná”, “Anexo Cultural”, “Revista da Cinemateca”, “Revista do Graciosa Country Clube”, “Jornal do Cinema”, “Cine-espetáculo”, “Nicolau”, “Jornal Liberty”, “Jornal Flórida Review”, “Gazeta do Povo” e na revista “Cartaz”.

No final dos 80/início dos anos 90 publicou 150 artigos no jornal “O Correio de Notícias”. Publicou o primeiro jornal de cinema de Curitiba; “Cinema 68”. Traduziu com Flávio Meirinho e Estevão Von Harbach “Cinema Americano” de Andrew Sarris. Em 1991 publicou “Cinematógrapho” pela Secretaria de Estado da Cultura. Publicou pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) dois cadernos de ensaios cinematográficos: “Ci(s)ne” e “Precursores do Cinema Contemporâneo”.

Distribuiu folhetos de sua autoria sobre cineastas pela Central Católica de Cinema. Realizou palestra sobre “Cinema & Religião” no Colégio Santa Maria, sobre “*Mise-en-scéne*” na Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e realizou ainda um ciclo de palestras no Museu da Imagem e do Som (MIS) sobre “*Mise-en-scéne*” e “O cinema de Godard e de Hitchcock”.

A convite da Universidade de Direito do Paraná, discorreu sobre “*Mise-en-scéne*” e “Cidadão Kane”. No SESC falou sobre a *Nouvelle Vague* francesa.