

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

**CINEMA
FENOMENOLÓGICO**

OUTUBRO

2001

OUTRO VERÃO, OUTRO ÉLAN

Lélio Sotto Maior Júnior

Ele havia conhecido o Inverno e o Outono. Talvez até a Primavera. Mas não havia conhecido o Verão, a estação do Sol e da exuberância, do esplendor e do luxo, do cinemascope da Metro, do cinema de Hollywood, da *Nouvelle-Vague*, do neo-realismo, do expressionismo, do cinema-verdade, do documental, do western, do superespectáculo bíblico, do cinema novo, do cinema-*underground*, do cinema-espetáculo, do cinema de vanguarda, do cinema-de-autor, do cinema experimental. O Sol era gliter e sofisticação, deslumbramento e encantamento, fantasia de Walt Disney. O Sol era literatura concretista, o cubismo, o dadaísmo, o surrealismo.

Ele havia conhecido o Frio Boreal e, agora, havia conhecido o Oceano Solar, pois o *mar* era a própria essência do sol. “Sapore de Sale”, como diz a música italiana. Ele voltou, então, a sua adolescência, às praias atlânticas, a areia quente, o gosto de sal, a Grécia, as Ilhas do Mediterrâneo, como se estivesse vivendo um filme histórico da Cenecittá.

A adolescência era a volta ao paraíso, ao sol perdido, à luxúria das formas, à beleza dos movimentos, à Intoxicação dos perfumes, às ervas raras, ao primitivo, ao *primevo*, ao êxtase solar, à beleza terrível e redescoberta, ao tempo perdido e reencontrado.

Ele voltou – aos 18 anos – à alegria de viver, ao cheiro do novo, ao calor escaldante, às águas do Pacífico, ao surf, às nadadas no mar azul como um veludo alemão, como uma seda chinesa, como um buquê de flores, como o arco-íris da juventude, como o “doce pássaro da juventude”, como dizia o genial filme de Richard Brooks, o maior cineasta americano (remember *Gata em Teto de Zinco Quente*) e, por isso mesmo, o mais subestimado e incompreendido dos cineastas modernos. Brooks era (e é) o Gênio do cinema boreal, do cinemascope inaugural, da tomada geral, do clima intimista, do enquadre perfeito, do *take* experimental.

Porque o Sol era, sobretudo, a *mise-en-scène*, aquele vértigo de imagem, aquele arrepio, aquele frisson da motovisualidade, como dizia José Lino Grunewald.

O Sol era, enfim, a *modernidade radical*.

ALGUNS FILMES EM DESFILE

Lélio Sotto Maior Júnior

1. OS AVENTUREIROS, de Robert Enrico.

Era uma vez três crianças. Elas viviam em plena inocência e em total irmandade no coração do paraíso. Brincavam de avião, de carro de corrida, de barco à vela, de caça ao tesouro. E iam vivendo na inconsistência frágil de todo Éden. Até que um dia o “Olhar do Outro”, este monstro de sete cabeças, entrou em suas vidas. E a realidade caiu como um raio em cima do paraíso, e o preto e branco documental caiu como um câncer em cima do colorido ficcional. Eles não estavam no Éden, disse o Olhar do Outro, mas na África, país colonizado e explorado, terra de conflitos reais entre pessoas crescidas. Exilados do Éden, expulsos do paraíso, atirados no mundo, jogados no contemporâneo, eles não poderiam sobreviver, pois – como disse Pascal: “aqueles que tentam ser anjos, acabam sendo bestas”.

2. UM SÓ PECADO, de François Truffaut

Um Truffaut modesto, depois de “Amizade 24 vezes por segundo” (Jules et Jim). A pobreza cinematográfica de “um só pecado” não deve ser tomada por incapacidade criativa, mas, sim, como uma preocupação de isomorfismo. Truffaut quis que a forma do filme equivalesse à forma do amor por ele filmado: um amor abafado pelos pressionamentos mesquinhos de um cotidiano medíocre.

3. O QUE VOCÊ FEZ NA GUERRA, PAPAÍ?, de Blake Edwards

Não há o que consiga resistir de pé diante do espírito debochado de Blake Edwards. Filmar para ele é dar rasteira, seja na High-Society Nova-iorquina (Bonequinha de Luxo), seja na polícia francesa (A Corrida do Século). Blake leva o humor corrosivo e as gozações a tal extremo que chega a lembrar “Os Irmãos Marx” – a sátira em ritmo carnavalesco.

4. UM CAMIHO PARA DOIS, de Stanley Donen

Stanley Donen é criador com Vincente Minnelli e Gene Kelly do musical moderno. Os filmes de Donen se caracterizam por uma efervescente ebulição de formas, um contínuo excitar o olho e o ouvido do espectador. Desta vez Donen ultrapassou o seu limite - fez uma mistura de comédia sofisticada com *incomunicabilidade antonioniana*.

MANIFESTO CONTRA A PROVÍNCIA

Lélio Sotto Maior Júnior

A Província nunca conseguiu ultrapassar um terreno específico do cinema, o mais estreito dos provincianismos. Nunca conseguiu transcender os parcos limites daquilo que chamamos de “crítica conteudística”. Por falta de pesquisa e de visão histórica, sempre ficam boiando à superfície do fenômeno cinematográfico. Não conseguiu ultrapassar aquelas idiossincrasias que a crítica da província postula a anos.

Entre estas idiossincrasias, as três mais habituais são:

1. Falta de visão estruturalista com respeito à dialética – *forma x conteúdo*.
2. Preconceito contra o cinema americano.
3. Preconceito contra a vanguarda.

A primeira idiossincrasia não merecia ser comentada, não fosse a sua real vigência. Não existe, hoje, quem desconheça que o cinema é um dos mais poderosos meios de informação. Mas também não há quem desconheça que este aspecto conteudístico só pode ser cinematograficamente discutido à luz daquele complexo estrutural de forma e elementos de base, que constituem a linguagem cinematográfica propriamente dita.

A segunda idiossincrasia é perfeitamente compreensível. Na medida em que o Brasil é um país do terceiro mundo, e os Estados Unidos a maior potência capitalista do universo, é natural a desconfiança da “inteligentzia” latino-americana contra qualquer produto artístico daquele país. O que muita gente não compreendeu é que, dialeticamente considerando, só no centro das contradições do mundo livre é que poderia aparecer um cinema crítico, pois são justamente aqueles cineastas que estão mais próximos das chagas do sistema, os que, com maior conhecimento de causa, podem perceber e denunciar as contradições do sistema. Ao contrário do cinema europeu (que é um cinema intimista, contemplativo, metafísico), o cinema americano é um cinema ativo, físico, direto, dinâmico e objetivo. O cinema americano é um cinema concreto e realista.

A terceira idiossincrasia é menos desculpável. Preocupada com o cinema como instrumento de conscientização, a província acusa a vanguarda cinematográfica de formalismo. Na verdade, esquecem eles que o próprio Marx já

disse “o meio faz parte da verdade tanto quanto o resultado”. O cinema é um movimento dialético de formas e significação, e é tão somente através da *tensão dialética da forma e do conteúdo* que podemos apreender um filme na sua totalidade orgânica. Portanto, o “conteúdo” de um filme está estruturalmente ligado à forma deste filme. E como já dizia Vladimir Mayakovsky: “sem força revolucionária não há arte revolucionária”. O cinema é uma estrutura de linguagem sempre em evolução, sempre a procurar formas mais avançadas da comunicação audiovisual. Daí a importância básica da vanguarda.

O CIRCO CIRCUMGIRATÓRIO

Lélio Sotto Maior Júnior

Foi então que ele entrou na galeria que levava ao “Pântano do Horror”, com o suor frio na testa. Para ele tudo sempre tinha sido uma questão de equação matemática e de quantos, mas eis que ele havia se deparado com um abismo desconhecido, um para lá do mapa, onde tudo era obscuro e fatal.

A dois passos do “Nada Virtual”, ele descobriu que precisava abandonar a sua lógica-aristotélico-tomista e encarar a complexidade do mundo de frente, sem subterfúgios. Porque ele sempre acreditara na “Razão Absoluta”, mas o mundo é relativo e incerto. Só a incerteza não é incerta. Neste mundo de turbilhões, de forças em desperdício, existe uma dificuldade de ser, uma dificuldade de invenção. Ele descobriu que nem tudo estava nos livros, mas que o contemporâneo era abismal. Toda lógica dedutiva que sempre lhe orientara de nada lhe serviu. Era preciso inventar uma nova lógica, um novo discurso de inauguração, um novo discurso do “Método”. Já nas bastavam mais as aparências tranquilizadoras, a essência era perturbadora.

Nada estava *rassurante* (confortável), como diriam os franceses. Era preciso criar uma nova linguagem, uma linguagem neutra, pura, despida de concepções. Foi então que ele abandonou a sua mania de inteligência e descobriu que, como disse Claude Chabrol, “a burrice é mais rica que a inteligência”. Era preciso abandonar o seu *esprit de seriex*, a sua seriedade de pacotilha, para, então, ter acesso ao Pleno, a Plenitude de Vida.

Aos pouco, ele foi compreendendo que toda sua vida tinha sido um blefe contra si próprio, uma armadilha terrível da consciência contra a sua fortuna. Ele que sempre acreditou que “Casa da Fortuna” era o signo após o seu, acabou descobrindo uma nova realidade, onde não havia signos nem zodíaco. Finalmente livre felizmente das amarras do tempo, ele se sentiu novamente um adolescente, uma criatura recém-nascida.

Foi então que ele chegou perto do arco-íris, como a Judy Garland de “O Mágico de Oz”. E ele que sempre havia sido premingeriano, acabou glauberiano. E

ele que tinha sido felliniano, acabou flemingiano, o diretor de “O Mágico....” (Victor Fleming).

PREMINGER, CINEASTA JUDAICO

Lélio Sotto Maior Júnior

Preminger passou duma grande disponibilidade para um não menor engajamento. Começou com filmes de sentido ambíguo, dramas psicológicos, cujo melhor exemplo é “Laura”. É certo que já havia, nestes dramas psicológicos, algo de estranho e/ou ambivalente, de plurívoco, que depassava o quadro da mera psicologia. Logo em seguida, é em direção a um cinema cada vez mais social, político, histórico e internacional, que o diretor austríaco se dirige.

São as seguintes as características básicas de Preminger: *o sarcasmo, a ironia amarga, o amoralismo, o racionalismo, o senso crítico agudo, o inconformismo contra o obscurantismo, contra o irracionalismo, os preconceitos e os apriorismos*. Isto talvez se deva ao fato de Preminger ser judeu e como tal ter como característica básica e atitude crítica, “o ceticismo” em oposição ao “palpitismo irracionalista” dos anti-semitas.

Enfim, toda aquela desconfiança dos mitos, dos credos, dos fanatismos, dos idealismos. Isto vindo de um povo que tem sofrido na carne os resultados e as consequências do irracionalismo, torna-se duplamente revelador. “A defesa do israelita consiste em negar a intuição ao mesmo tempo que o irracional; consiste em provocar o desvanecimento dos poderes obscuros da magia, do sem-razão, de tudo que não é explicável, a partir de princípios já universais”. (Jean-Paul Sartre).

Esta desconfiança diante dos valores e das verdades estabelecidas e oficializadas, muitas vezes sobre apriorismos dos mais primários é altamente positiva e exemplar para o conhecimento humano, para o progresso e evolução da humanidade.

Enquanto o anti-semita sustentado em verdades irracionais, primitivas, em valores já oficializados, não precisam colocar seus princípios em questão, em situação, em interrogação, os conceitos estabelecidos, os princípios e as “verdades” que eles, como intelectuais críticos, sabem que não apenas provisórios e sempre discutíveis: “O princípio da incerteza destruiu os sólidos alicerces da causalidade. O pensamento filosófico entregou-se a controvérsia e a especulação” (Max Planck). Daí a tendência de Preminger para o Universal, para o Global, para o Histórico, sem nunca se deixar cair num puro universalismo ou em generalidades abstratas. É,

antes de tudo, a partir do particular, do concreto que ele parte para o *geral*, para o *coletivo*, para o *histórico*.

ANTONIONI: O CINEMA DAS COISAS

Lélio Sotto Maior Júnior

Considerado pela crítica acadêmica como um "cineasta d'alma", pode-se dizer que Antonioni filma a alma como Alain Resnais em "Hiroshima, Mon Amour" filma a memória, *uma memória de pedras e sombras*, ou, então, que Antonioni filma a alma como documentarista filma uma árvore. Este documentarista da alma deseja apreendê-la da maneira mais concreta possível, quer dizer, por plano-sequência. Nada de barroquismos, nada de "voz-off", nada de monólogos interiores, nada de deformações visuais, nada de proezas plásticas, nada de euforias motovisuais, nada de câmera subjetiva, nada de *travellings* fáceis.

Para o cineasta de "O Eclipse", alma e presença estão de mãos dadas. Antes de tudo e unicamente cineasta das coisas, ele tomou o partido delas para nos ensinar que cada coisa tem o seu momento, o seu peso, a sua espessura, a sua vibração, a sua respiração, a sua duração, a sua germinação, a sua degradação, o seu apodrecimento, a sua desapareição, e que o cinema se confunde muito bem com essa transitória transpiração.

DJANGO – O NOVO FAROESTE

Lélio Sotto Maior Júnior

Django, de Sérgio Corbucci, é um dos faroeste mais brutais e violentos do cinema. Neste sentido, pode competir com o genial “Duelo ao Sol”, de King Vidor.

Não há no filme nenhuma concessão ao baixo-instinto do espectador, na medida em que – em cinema – concessão significa “apelar” para truques baixos ou primarismos grosseiros altamente despropositados, gratuitos ou mesmo deslocados do contexto significante. Não há em Django truques baixos ou apelos primários ao sadismo, mas sim violência *significante*, porque totalmente apegada ao arcabouço significante do filme, e até mesmo dramaticamente exigida pela programação do filme.

“Estávamos decididos a assistir à touradas. Nestes tempos em que as palavras custam tão pouco, aprecio essas provas onde o homem empenha sua vida em um luta corpo a corpo. Os moralistas burgueses são puro espírito ou quase: ignoram as necessidades, as fadigas, as limitações, a força de seus corpos [...]. Se a violência os assusta é porque a identificação dum homem com seu corpo os escandaliza” (Simone de Beauvoir, *Sob o Signo da História*, vol. II, p. 57).

Há *western* uma salutar tradição de materialismo. Em oposição ao agnosticismo idealista e o platonismo do cinema europeu da vanguarda, que desrealiza o real, o descarne a ponto de se dar ao luxo de indagar se ele existe mesmo (conforme o Ano Passado em Marienbad) fora dos limites da consciência, o *western* trabalha o real imediato, aquele que nosso tato, a nossa pele, a nossa epiderme pode captar imediatamente. Não a ideia ou um céu inteligível, últimos degraus da abstração, mas a realidade manifestada fisicamente, o mundo manifestado na sua facticidade. Cinema físico antes de ser psicológico: a consciência não é um todo onipotente e autônomo, fechado sobre si mesmo, ela vive em estreita coincidência com a aparição do mundo real.

O *western* começa do lado de Caverna de Platão, invertendo-a. O conhecimento não é uma atividade lúdica ou uma especulação pura, mas corpo a corpo direto com o universo. As relações de intersubjetividade são antes de tudo tácteis, epidérmicas, corporais. Lembrando o aforismo de Chamfort: “O amor (e nós

acrescentaríamos, o cinema) é um contato de duas epidermes” – (O Milagre de Ana Sullivan).

Relação de pele-a-pele, de corpo-a-corpo. Em vez de partir de esquemas abstratos, aprender o real imediatamente, a partir da espontaneidade fenomenal de suas aparições: “Rio Bravo”, de Howard Hawks é um dos exemplos deste cinema epidérmico, tátil, físico, materialista, superficial, mas mesmo tempo mágico, ontológico, ôntico.

O PRECONCEITO CINEMATOGRAFICO

Lélio Sotto Maior Júnior

- 1) O cinema americano é “**comercial**”;
- 2) O cinema europeu é “**esteticista**”;
- 3) A Nouvelle-Vague é “**formalista**”;
- 4) O cinema inglês é “**acadêmico**”;
- 5) O cinema italiano é “**humano**”;
- 6) O cinema dos países do leste é “**propaganda política**”;
- 7) O musical é “**ilusionista**”;
- 8) Hitchcock é mero “**fabricante de suspense**”;
- 9) Só o preto-e-branco é “**artístico**”;
- 10) O technicolor “**glamouriza a realidade**”;
- 11) A comédia não tem “**significado profundo**”;
- 12) A superprodução não tem “**valor artístico**”;

O crítico que quiser ter uma visão plurilateral e não unilateral do fenômeno cinema terá que abandonar estes clichês já embolorados pelo uso, essas classificações grosseiras, estas esquematizações provincianas, e lançar um olhar menos preconceituoso para os filmes, levando em conta cada filme em particular e não o gênero a que ele pertence, ao seu diretor tomado individualmente e não o sistema de produção a que ele pertence.

Tornou-se caduquice hoje em dia o paradigma de estreiteza de espírito: querer reduzir a multidimensionalidade do fenômeno cinematográfico a conceitos padrões e fórmulas pré-fabricadas.

MORAL 63, DE ROLF THIELE

Lélio Sotto Maior Júnior

“Moral 63”, de Rolf Thielle, é apenas a fusão das seguintes realidades:

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Cine TV; | 14. Teatro de Marionetes; |
| 2. Cinema Veritê; | 15. Expressionismo; |
| 3. Cinema-Direto; | 16. Dada; |
| 4. Documentário “Mondo Cane”; | 17. Cinema-Reportagem; |
| 5. Cine-Atualidades; | 18. Baile de Máscaras; |
| 6. Cinema-Mural; | 19. Happening; |
| 7. Realismo Documental; | 20. Missa Fúnebre; |
| 8. Realismo Crítico; | 21. Op-Art; |
| 9. Realismo Mágico; | 22. Realismo Fantástico; |
| 10. Pirandello; | 23. Brecat; |
| 11. Cerimonial Barroco Wagneriano; | 24. Pop-Art; |
| 12. Music-Hall; | 25. Nelson Rodrigues; |
| 13. Mack Senneth. | 26. Cinema Olho de Dziga Vertov na
fulguração do pluriverso 63. |

A interseção de diversos planos, níveis degraus e faixas de realismos antitéticos que, ao se entrechocarem trepidamente, se autodestroem e eclodem uma nova síntese, em hiper-realismo ao mesmo tempo visionário e caótico global e direto, multidimensional e vertiginoso. Cada plano, cada faixa, cada nível, cada degrau de realismo, expande, dilata, re-amplia e dialeticamente desmistifica os outros, autodesmistificando-se. O cinema se confunde aqui com a própria experiência dos materiais se inventando, se reinventando no próprio processo de filmagem, e instigando um conhecimento do real que se inaugura a partir do próprio ato de se fazer, de se inventar, dos materiais a se distribuírem numa complexa dinâmica de relações.

Uma verdadeira descoberta do mundo em movimento.

O MELODRAMA CINEMATOGRAFICO

Lélio Sotto Maior Júnior

O melodrama ainda não realizou filmes que sejam marcos decisivos para História do Cinema, filmes que tenham revolucionado a linguagem cinematográfica.

Em compensação, os mais belos filmes do cinema são melodramas: “Tarde Demais para Esquecer”, de Leo McCarey; “Dois Destinos”, de Valério Zurline; “A Condessa Descalça”, de Joseph L. Mankiewicz; “O Grito”, de Michelangelo Antonioni; “Nasce uma Estrela”, de George Cukor; “Rocco e seus Irmãos”, de Luchino Visconti; “Luzes da Ribalta”, de Charles Chaplin; “Bonjour Tristesse”, de Otto Preminger; “As Noites de Cabiria”, de Federico Felline; “Deus Quanto Amei”; de Vincente Minnelli; “Europa 51”, de Roberto Rossellini; “O Último Hurrah”, de John Ford; “O Nono Mandamento”, de Richard Quine; “Os Guarda-Chuvas do Amor”, de Jacques Demy; etc.

O filme que soube apanhar a estrutura do melodrama: “Pierrot le fou”, de Jean-Luyc Godard, que é um ensaio crítico sobre o melodrama. E o momento mais melodramático do cinema é aquela sequencia de “2001”, de Stanley Kubrick com o computador Hall cantando pelo última vez.

VIVA MARIA, DE LOUS MALLE

Lélio Sotto Maior Júnior

Como assinalou o crítico francês Jean Collet no seu ensaio sobre Godard, “Vivre sa Vie” (Viver a Vida) não é um filme sobre a prostituição, como desejam os amadores de ideias gerais. É um filme sobre Ana Karina, ensaiando interpretar uma prostituta.

Ao em vez de dissimular e disfarçar essa contradição de oposição entre ator e personagem como fazia a *mise-en-scène* clássica (Stanislavskiana), o *mettre-en-scène* moderno acentual e sublinha essa contradição, procurando tirar proveito dela, isto é, baseando a *mise-en-scène* na matéria de oscilação entre ator e sua dificuldade de ser, filmado no momento em que ela ensaia de ser ator, luta por se integrar ao personagem, aquele momento privilegiado onde o ator, após um combate ontológico, consegue pegar o personagem pelas unhas e esse personagem lhe escapa das mãos.

“Viva Maria” é um filme sobre intérpretes (Jeane Moreau e Brigitte Bardot) que interpretam atrizes (Maria e Mary), que se tornam personagens históricos (Maria I e Maria II), onde, neste filme labirinto, começa Moreau e termina Marie? E onde começa Maria e termina Bardot? Perguntar isto equivale se indagar onde neste filme começa o documentário e onde termina a ficção, onde começa a “começa dell’arte?” e onde começa o cinema-verdade”.

Filme cukoriano, ou melhor, faroeste cukoriano, como “Pistoleira Infernal” (já analisada por Cristo Dikoff, o melhor entendedor em Curitiba de George Cukor) é baseado na insólita “melangité” de teatro e vida, ou seja, documento sobre o espetáculo e espetáculo sobre o documento do espetáculo.