

LUZES DA CIDADE

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

O LABIRINTO DA ERA DE AQUÁRIO

Lélio Sotto Maior Júnior

Até que vertiginosamente ele havia chegado a *Dans la Dedale* ou no labirinto. O Labirinto era de espelhos, e o atirava nas Franjas do Ser, numa fenomenologia fantástica, como as ondas do mar, como os apelos do ar, como as palavras de percepção. Tudo havia ficado “Primevo”, como o ovo inicial. Naquela manhã de abril, ele havia finalmente compreendido que o seu impasse era um impasse da própria lógica, que colocava entre-parenteses o nada, fecundando o vazio que se esparramava por todos os Lados dos Espelhos. O céu estava aberto e a luz do sol brilhava intensamente, inaugurando o dia de forma esplêndida. Ele lembrou-se, então, das manhãs da sua juventude, quando ainda não havia chegado ao vértice do Caos.

Tudo estava límpido, lindo, *clean*, como diriam os americanos do norte, e seu único desejo era tomar um copo de água mineral. As cadeias de Vento irrompiam de uma forma intensa, jubilantes, alegórica. Foi então que ele percebeu que havia atravessado o Espelho do Tédio, como num bom filme de Antonioni, e se encontrava para lá do Muro, inédito, íntegro, só. Nas grandes galerias onde passava o labirinto ia ficando cada vez maior, mais avassalador, mais terrível.

Esta era a questão x, o nódulo do problema. Tudo porque ele havia ultrapassado as estivas, de uma forma tão inesperada que ele próprio não mais entendia a sua dificuldade de ser, a sua luta pela reintegração ao Todo. Porque o Labirinto de Espelhos era todo fragmentário, descontínuo, como uma equação dialética. Sem dizer uma palavra ele então entendeu que era inútil se desesperar. Os jogos já estavam lançados, e só agora faltava a resposta final. Subindo pela montanha do saber, ele oscilava entre a adolescência e a velhice, como se o fator tempo estivesse relativizado. Vertigem e espanto eram a sua tônica, pois não compreendia como que havia descido no labirinto, como é que havia chegado ao Sursis, a alma toda cheia de dívidas e dúvidas, de receios e incerteza. Antes, pensou, o mundo era mais confortável e fácil de viver. Agora no labirinto, sua existência estava em xeque-mate, rasgando a horizontalidade de uma ponta a outra do mundo. Foi aí que ele acordou.

E então o céu ficou mais azul, a aurora mais brilhante ainda, ele estava salvo e sua vida não dependia de um trâmite, de uma dialética dos contrários. Só, como tivesse renascido, olhou o universo cheio de estrelas e planetas naquela noite-dia, naquele alvorecer diáfano onde tudo era nada e nada era tudo. Foi preciso uma reflexão existencial sartreana para acabar com o medo do labirinto, com as garras do vácuo. E então ele voou, levantando suas asas para perto do Tudo. Vertimagem havia sido somente o vertigo da imagem e nada mais do que isto. Não era preciso maiores racionalizações, ele estava perto do Nada Latejante, do Frio Esplêndio, do Mar de Consciência. E como não podia avançar ou voltar, inaugurou o Presente, esquecendo o passado e as amarras do inconsciente. A isto ele deu o nome poético de “liberdade”, porque ele não tinha mais nada para provar a ninguém, riem a ela mesma, diga-se de passagem.

Foi preciso atravessar o labirinto de espelhos para ficar perto do Outro Lado do Espelho. Era tudo tão translúcido e irreduzível que ele pensou ter descoberto a fórmula ideal, o amor eterno e os sentimentos essenciais. Aquela manhã-noite era um arco-íris de deslumbramentos incessantes, como se ele estivesse perto do Paraíso, e houvesse finalmente abandonado o Purgatório, que era um quebra-cabeça dos mais instigantes. Só faltava dizer uma palavra e ele finalmente a disse: “Amanhã”, e tudo ficou explicado e ninguém lhe pedia racionalizações. Nada havia mais para fazer. Ele, demiurgo, havia reinventado o mundo, redescoberto o ser, renascido o prazer, tudo o que ele tanto havia sonhado um dia na adolescência perdida, numa manhã clara e boa como um beijo na boca. E só então acalmou-se e pensou em abandonar suas idiossincrasias de superfície, porque não lhe bastava mais nada do que sair finalmente do *Dans la Dedale*, ou seja, do Labirinto. A Aurora Boreal havia abençoado sua manhã prateada e dourada, à Luz do Discernimento, e então nada mais havia para ser dito ou pensado. Ele havia feito as pazes com o destino e havia ganhado. Mais nada poderia acontecer e então ele disse “*Bounjour*” e só sorriu como uma criança.

ADEUS A JOSE LINO GRUNEWALD

Lélio Sotto Maior Júnior

Na semana passada, o Brasil perdeu o seu maior crítico de cinema, aquele que nos anos 60 fez os mais brilhantes ensaios cinematográficos já escritos no País. Escrevendo no modesto *Jornal de Letras*, Zé Lino Grunewald (como o chamavam seus amigos) criou uma teoria cinematográfica das mais geniais, capaz de deixar críticos europeus no chinelo. Para Grunewald, a linguagem cinematográfica estava ciciada pelos “logos” da literatura, pois o processo cinematográfico era lógico/discursivo, dando uma compreensão “verbal” do mundo. Só quando apareceu a *Nouvelle-Vague* francesa, com filmes como *Hiroshima, Meu Amor*, de Alain Resnais, *O Acossado*, de Jean-Luc Godard, *Jules et Jim*, de François Truffaut e *O Ano Passado em Mariembad*, de Alain Resnais, é que o cinema se libertou da lógica verbal e criou uma autêntica linguagem cinematográfica autônoma, baseada naquilo que o crítico nomeou “Motovisual”.

A *Nouvelle-Vague*, para ele, desviou o cinema de um compromisso com a literatura e inaugurou (segundo suas próprias palavras) um “novo processo total para a linguagem cinematográfica”. Escrevendo sobre os filmes da *Nouvelle-Vague*, ele explicou que os filmes mais falados da *Nouvelle-Vague* eram os menos “literários” do cinema, enquanto que os filmes mudos, mesmo os mais importantes, eram estruturalmente literários, pois baseados numa dinâmica verbal. Entre as pérolas de José Lino, se encontra *Mariembad – Inauguração de uma linguagem*, sobre *O Ano Passado em Mariembad*, de Alain Resnais, *O Acossado – filme de vanguarda*, sobre *O Acossado*, de Jean-Luc Godard, e *Jules et Jim*, de François Truffaut. Também *Lola*, de Jacques Demy e *Viver a Vida*, de Jean-Luc Godard mereceram de Grunewald, textos memoráveis.

Por outro lado, compreendeu como ninguém a modernidade de filmes como *A Aventura*, de Antoninoni, *Eva*, de Joseph Losey, e *Os Pássaros*, de Hitchcock.

E quando falou de Cinema Novo brasileiro fez um artigo sensacional sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, um artigo inteligentíssimo sobre os *Cafajestes*, de Ruy Guerra, e um artigo perceptivo sobre *Vidas Secas*,

de Nelson Pereira dos Santos. Enfim um crítico único, como só aparece raramente no panorama crítico mundial.

PSICO-SALSICHA

Lélio Sotto Maior Júnior

Ele havia resolvido brincar com as palavras. Para *Huis Clos* (Entre Quatro Paredes), de Jean Paul Sarter, ele inventou *Huis Close-up*. Para *Finnegans Wake* (O Despertar de Finnegan), de James Joyce, ele inventou *Fine Guns Wake* (O Despertar dos Ótimos Revólveres). Fez a fusão do sol e da lua em “Solua”.

Para *A Girl in Every Port* (Uma Garota em Cada Porto), de Howard Hawks, ele sacou *A Girl in Every Portugual* (Uma Garota em Cada Portugal).

Para *There's no Business* (Não há negócio como o show business) ele respondeu com *Theres No business Like Show Pussyness* (Não há negócio de gatinhos).

Fez a fusão de *Vertigo* e imagem, em *Vertimagem*. Para Júpiter, ele retrucou Xuxupiter. Para Shakespeare, ele inventou Milkshakespeare. Para Miscelânea, Miss Miscelânea. Fez a fusão de Melies e Lumière em Lumilieres. Para debilóide, criou Babylóide.

Para Givenchy, ele milagrou Givenchic.

Para Hitchcock, ele bolou Htichshock. Para *Diamond Is the Girl's Best Friends* (O Diamante é o Melhor Amigo da Mulher), ele encantou um *Legs Diamond Is the Girl's Best Friend* (Legs Diamond – um gângster dos anos 30 – é o melhor amigo da mulher).

Para *Science-Fiction*, ele inventou *Sweet-Fiction*. Para Madeleine (de *Vertigo*), ele descolou Mad-Line (linha louca). Para *The Man Who Knew Too Much* (O Homem Que Sabia Demais), de Hitchcock, ele satirizou com *The Man Who Knew Tomato* (O Homem Que Conhecia os Tomates). Para Lira Chucra, ele sacou (L) Ira Chucra.

Para *2001*, de Kubrick, ele criou Dois Mil e Único. Para *Guerrilha*, ele inventou Gayrrilha. Para *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Richard Brooks, ele sacou *Cachorro em Teto de Zinco Quente*.

Para *Sunset*, ele revidou com Sun-oito. Para Canguru, ele gracejou com cão-guru. E, finalmente, Yin e Yang ele fundiu: Yiang.

Nota: esta obra é uma obra em Omo Progress.

O CINEMA AMERICANO DE ANDREW SARRIS

Lélio Sotto Maior Júnior

Eu havia passado ligeiramente na biblioteca do Inter-Americano e retirado um livrinho aparentemente insignificante: *O Cinema Americano*, de Andrew Sarris. Já de cara, abrindo o livro, vinha a categoria *Os Cineastas do Panteon*. Até aí, nada de novo, pois os panteônicos eram Ford, Chaplin, Hitchcock e outros (sem esquecer o mais panteônico de todos eles, Orson Welles). Mas a maneira de Sarris abordá-los é que era singular. Pela primeira vez, os cineastas da primeira linha do cinema americano eram olhados sob uma ótica pragmática e objetiva, simples ou até mesmo simplista, desmitificando aquele respeito convencional que os cineastas “geniais” recebiam de todos.

Logo em seguida, na segunda categoria, *Do Outro Lado do Paraíso*, Otto Preminger, um de meus cineastas favoritos, era considerado um diretor que havia caído do “Panteon”. Assim como os estimados Minnelli, Cukor, Nicholas Ray e Joseph Losey.

Na seguinte categoria, *a Expressiva Esotérica*, uma decepção: Stanley Donen, outro de meus favoritos, era acusado de ser influenciado demais pelos seus colaboradores: Gene Kelly em *Cantando na Chuva*, Michael Kid em *Sete Noivas para Sete Irmãos* e Richard Avedon (o mais talentoso fotógrafo americano) em *Cinderela em Paris*. Só quando filmou *Indiscreta* é que Sarris encontrou uma certa autoria em Donen. Já com *Um Caminho para Dois*, Donen havia atingido um ótimo nível artístico, segundo o terrível crítico do *Village Voice*.

Mas o que me deixou pasmado foi Sarris ter colocado Billy Wilder e Elia Kazan na categoria nada honrosa dos *Menos Que o Olho Encontra*, cineasta que segundo Sarris tinham uma “assinatura invisível”. Desta categoria faziam parte também cineastas altamente credenciados como Joseph L. Mankiewicz e David Lean. Mas foi quando Stanley Kubrick, John Frankenheimer, Richard Brooks e John Schlesinger foram colocados na categoria *Seriedade Forçada* é que o mundo veio abaixo. Pois estes cineastas gozavam (e gozam) de um prestígio enorme e eram divinizados por toda uma geração de cinéfilos e críticos de cinema. Nunca ninguém havia tido a coragem de acusa-los de

“pretenciosidade” como o fez Sarris. Enfim, um livrinho polêmico e até hoje interessante.

O CINEMA AMERICANO DE ANDREW SARRIS (2)

Lélio Sotto Maior Júnior

Apesar de ser o representante do *Cahiers du Cinéma* nos Estados Unidos e ter ajudado a compreensão de cineastas como Howard Hawks, Otto Preminger, Raoul Walsh, Samuel Fuller e outros, Andrew Sarris instaurou uma polêmica quando acusou a severidade com que foi submetida a obra de Vincent Minnelli pelo cahieristas. Para Sarris, Godard e Truffaut eram quase inimigos do cinema americano, pois apesar de acreditarem em teorias como “o olhar é mais importante que a coisa olhada”, na verdade só Minnelli soube transformar lixo em arte. Minnelli, observa Sarris, “acredita mais em beleza do que em arte”.

Na verdade, a polêmica de Sarris a respeito de Minnelli é procedente, pois Minnelli é um dos grandes precursores do cinema americano moderno.

Outro aspecto que chama a atenção em *O Cinema Americano* é o fato de Sarris ter colocado Arthur Penn (*O Milagre de Ana Sullivan*, *Mickey One*, *Bonnie and Clyde*) na categoria “expressiva esotérica”. Seria realmente Penn um cineasta pouco conhecido?

Já os erros que Sarris cometeu com cineastas do porte de Billy Wilder foram posteriormente reabilitados, pois na metade dos anos oitenta colocou Billy ao lado de Ernest Lubtsch e Preston Sturges como os três melhores cineastas americanos. O grande problema de Sarris era aceitar o cinismo de Billy, que ele considerava insuportável. Mas, finalmente, Sarris aceitou como uma vantagem.

A propósito do cinismo, Sarris o encontrou também no sagaz Otto Preminger, não sem antes observar que Preminger tem quatro obras-primas (*Laura*, *Bonjour Tristesse*, *Tempestade Sobre Washington*, *Bunny Lake Desapareceu*) de objetividade e ambiguidade, segundo o autor.

Finalmente, uma pergunta: porque teria Sarris colocado o talentoso Richard Quine (*O Nono Mandamento*, *Sortilégio do Amor*, *Quando Paris Alucina*) na categoria mais descredenciada do livro, a *Miscelânea*?

Diga-se o que se disser, não se pode negar que Sarris levou o *New Criticism* para a América e sem ele a crítica americana não seria aberta e lúcida como muitas vezes o é.

THE AMERICAN CINEMA, DE ANDREW SARRIS (3)

Lélio Sotto Maior Júnior

Sarris tem a melhor definição já achada sobre Hitchcock: “o máximo da complexidade a partir do mínimo de simplicidade”.

Já Sarris acha um erro considerar George Cukor um cineasta da mulher, só porque tem uma excelente direção de atores.

Joseph Losey, segundo Sarris, erra quando aborda temas sérios, como em *O Criado*, mas se saiu bem quando fez entretenimento desprezioso, como em *Modesty Blaise*. Por outro lado, para Sarris, Chaplin pesou a mão quando caiu em digressões marxistas e brechtianas, como *Em Tempos Modernos*.

Segundo Sarris, Preminger faz um cinema cheio de explosões de ego, uma antítese do cinema de Lubisctch, que é um cinema de bom gosto e boas maneiras. Já Fuller não deve ser considerado um diretor de temas sociais: Fuller é um cineasta e não um sociólogo, já Arthur Penn, para Sarris, é um Truffaut americano, sempre adulando sua plateia para cativá-la.

Orson Welles, para Andrew Sarris, é “bigger than life” (maior que a própria vida), dada a grandiosidade do cineasta, como em *Cidadão Kane*.

Se Hawks não tem um ponto de vista filosófico, é porque, segundo Sarris, ele tem um temperamento pragmático, como em *Hatari*.

Já Frank Capra quer viver no Xan-Grilá, com todos os problemas existenciais efetivamente resolvidos.

Se Lang é o grande tragedista do cinema, em *Metrópolis*, Ford, para o crítico, atinge o clímax do cinema quando apanha o homem no Horizonte da História, em *Rastros de Ódio*.

Jerry Lewis foi exageradamente canonizado no *Cahiers du Cinéma*. Os franceses confundiram seu talento com gênio.

Já Frank Borzage é um cineasta romântico. Daí o título de um de seus filmes ser *A História é Feito a Noite*.

Nicholas Ray, segundo Sarris, não é o maior cineasta do mundo, nem um restolho de Hollywood. A verdade fica entre estes dois extremos.

Billy Wilder é tão cínico que, em *Inferno 17*, faz William Holden dar um “atelogozinho” para seus companheiros de prisão.

Joseph L. Mankiewicz foi considerado por Sarris um cineasta feminista, com quem as mulheres brilham intensamente, como Ava Gardner em *A Condessa Descalça*. Kazan, segundo Sarris, é um cineasta tão intenso e emocional que seus filmes beiram à histeria.

Já Donald Siegel (também conhecido como Don Siegel) teria com o seu famoso *Invasores de Corpos* (década de 50), feito um estudo em profundidade de paranoia.

O bem elogiado pelo *Cahiers*, Frank Tashlin, é segundo Sarris, um falso ídolo. O próprio Godard falou bem de Tashlin, mas Sarris acha que ele não está com esta bola toda.

Finalizando: Sarris considera o célebre Joseph Von Sternberg, o maior estilista de Hollywood, pela inventividade de seus filmes, como *Shagai Festure*. Sarris tem, por sinal, um livro sobre Sternberg.

O CINEMA AMERICANO DE SARRIS (4)

Lélio Sotto Maior Júnior

Segundo Sarris, a trilogia contemporânea de George Stevens (*Um Lugar ao Sol/Os Brutos Também Amam/Assim Caminha a Humanidade*) é excessivamente elaborada.

Para o crítico genial do *Village Voice*, o famoso *Lubitsch Touch* (Toque de Lubitsch), que representa o suprassumo da sofisticação, só tem dois herdeiros modernos: Billy Wilder (*Quanto Mais Quente Melhor/Se Meu Apartamento Falasse/Irma La Douce*) e Blake Edwards (*Bonequinha de Luxo/A Pantera Cor-de-Rosa/Victor ou Vitória*).

Douglas Sirk, rei do melodrama (*Palavras ao Vento*), tem, segundo Sarris, um estilo esquisito, inimitável. Já Boetticher, com seus vigorosos westerns, é detentor de um orgulho masculino que alguns chamam de machismo.

Segundo Sarris, Preston Struges era o maior satirista de seu tempo. Já Robert Aldrich (*Que Teria Acontecido a Bay Jane?*) oferece em seus filmes ângulos e passagens insólitas. Menken, o mais irreverente americano, orgulhava-se de nunca ter assistido a um filme, pois assistiu ao adorável *Lili*, de Charles Walters e gostou. Já o “queridinho” do *Cahiers du Cinéma* dos 50, Joshua Logan (*Pic-Nic/Nunca Fui Santa*), deveria ter ficado na Broadway.

George Sidney é um diretor tão cafona que Mervyn Le Roy perto dele parece um diretor bressoniano (Bresson, cineasta gaulês, famoso pelo seu espírito austero). Sarris tem um certo apreço pelas maluquices que Sidney fez com a gostosa Ann Margaret (*Viva Las Vegas/Bye Bye Birdie*). Já Delmer Daves (*O Candelabro Italiano*) é puro *pop-corn* (pipoca) para Sarris. O impressionante King Vidor é um diretor para antologias (*Duelo ao Sol/Ruby Gentry/Guerra e Paz*) e fez mais grandes momentos do que qualquer outro diretor de seu *ranking*. Finalizando: Kubrick, para Sarris, tem uma personalidade perversa, a ponto de, em 2001, só apresentar um personagem humano: o computador Hall.

Nota 1: Sarris, que gostou muito do *pop Blow-Up*, criou um neo-logismo para Antonioni: *Antonionienui* (O Tédio de Antonioni).

Nota 2: O filme de Sternberg é *Sangai Gesture* (cinema americano nº. 3).

REBUSCAMENTO SOLAR

Lélio Sotto Maior Júnior

As algas estavam roxas, as rosas estavam púrpuras, as marés estavam suspensas, as escamas estavam apodrecendo, o veludo estava (como quer David Lynch) azulíssimo, o ascendente era de escorpião ou de libra/escórpio, os leques se abriam solenes, a valsa estava triste, os caleidoscópios estavam brilhantes, as amaras estavam analógicas, os automóveis estavam escarlates, os cinzeiros estavam resplandescentes, os aviões estavam lusco-fuscantes, as astronaves estavam claras, as luvas estavam belíssimas, as lojas estavam cheias, as ruas estavam largas, as árvores estavam caladas, as corujas estavam rosáceas, as roupas do armário estavam fenomenológicas, as máquinas de escrever estavam límpidas, os azulejos estavam lápis-lazuli, as nuvens estavam delirantes, os campos estavam verde-lumiére, as cadeiras estavam acordadas, as revistas estavam reluzantes, os lápis estavam amarelos, os quadros estavam sonolentos, as almofadas estavam acordadas, os tapetes estavam sussurrantes, os dedos estavam de sede, os armazéns estavam dourados, os cucos estavam orgulhosos, os planetários estavam abertos e cheios de estrelas, os computadores estavam transbordantes de ideais e imagens, a tela de cinema trazia a Century Foz, a raposa estava acossada, os leões estavam preguiçosos, os elefantinhos pareciam personagens de *Hatari* (Hawks), as fechaduras estavam bronzeadas, as geladeiras estavam gritantes, as bolsas estavam cheias de dinheiro, os supermercados estavam rock'n'rollers, os pavões estavam cinemascope, as araras estavam cor-de-gelo, os fogões estavam abrasivos, os telefones estavam cantantes, os tetos da casa falavam sem sânscrito, a Cinderela havia encontrado o seu príncipe, a Bela Adormecida acordou, Mickey sorriu para a fotografia, o jogador de futebol disse ciao e foi embora, e assim a vida continua.

TRANSFLUÊNCIAS

Lélio Sotto Maior Júnior

Fosforescências, transfluências, transformações. Tudo parecia oblíquo na sua verticalidade radical, na sua horizontalidade radial. Ali, o mundo era tênue e delicado, frágil e transponível.

O castelo era tão cubista que parecia o Castelo de Mariemba. Mas, muito mais que no filme de Resnais, a complexidade era total. Pois lá em Mariemba havia uma certa musicalidade, uma certa tranquilizadora ambiguidade, que aqui não havia. O mundo era tosco, chucro, agressivo. Os corredores levavam a outros corredores que levavam a outros corredores, como no filme da *Nouvelle Vague*. Mas aqui o Abismo era mais transcendental, pois havia uma negação da negação, um entre-parênteses do Movimento, que não parava de inaugurar sonhos, atmosferas, suspiros, gritos. A obliquidade permanecia absoluta, pois o movimento não se ultrapassava dialeticamente, mas permanecia hirto, jovial, híbrido. Até a focalização estava mais para *underground-movie* do que para *Nouvelle Vague*. Era como se o “cinema de autor” tivesse perdido a sua autoria, e o universo, delirantemente livre, sonhasse ser Tudo. Não se tratava aqui da fenomenologia da percepção, mas da percepção da fenomenologia, numa antítese que nunca chegava a sínteses nenhuma. Até a Luz era Lux Radiante e não Cinemascope da Metro. O cinema havia atingido o seu Vértice das Trevas, e não havia mais lugar para a Figura Fácil, para o Movimento de Câmera Fútil, ou para a Panorâmica banal. O Universo estava em Xeque-Mate, consolidando a permanência embriagadora da Dúvida. As Imagens vinha e voltavam ufanisticamente como nos desenhos abstratos de Norman McLaren. Até que, como as Lanternas Mágicas, de Atanasius Kirscher, as transfosforescências davam início ao mundo, numa Demiurgia celestial. As estátuas dentro do Jardim eram um pesadelo de mármore, pois não tinham geometria, mas desmaio cósmico.

Novamente as fosforescências tomavam conta de tudo, deixando o mundo em Êxtase Primal, como se a vida tivesse acabado de ser inventada. E os corredores estavam, cada vez mais, longe dos outros. Até que finalmente se fez THE END e a luz acendeu.

A VIDA EM GENTE À TELA

Lélio Sotto Maior Júnior

Meoou interesse pelo cinema como manifestação artística se deu no início dos anos 60, quando participei de um cine-clube na Biblioteca Pública.

Lá tive a oportunidade (e o privilégio) de ver filmes importantes como *Europa 51*, de Roberto Rosselini, *Os Visitantes da Noite*, de Marcel Carné, *Um Rosto na Noite*, de Luchino Visconti, *Brinquedos Proibidos*, de René Clement, *O Crime de Monsieur Lang*, de Jean Renoir, *Carrocel da Esperança*, de Jacques Tati, *Ascensor para o Cadafalso*, de Louis Malle. Como na biblioteca havia alguns números do *Cahiers du Cinéma*, a mais importante revista de cinema da época, resolvi fazer uma assinatura anual (graças à generosidade de minha mãe, Olinda) e assim por três anos recebi a revista. Esta revista era importante porque ali os críticos defendiam cineastas como Alfred Hitchcock e Otto Preminger como sendo “autores”, isto é, criadores da alta voltagem. Ora, estes cineastas eram vistos pela crítica tradicional como medíocres comerciantes hollywoodianos.

Logo após assimilar a revista, assisti aos filmes de Hitchcock e Preminger e confirmei a excelência das obras. Vi *Um Corpo que Cai* e *Janela Indiscreta*, de Hitchcock e os considerei geniais, vi *Anatomia de Um Crime* e *Exodus*, de Preminger e adorei. Mas o que também era importante era o fato de os críticos do *Cahiers du Cinéma* se transformarem em cineastas e lançarem a *Nouvelle-Vague* francesa.

Como filmes pouco comerciais dificilmente eram lançados em Curitiba, só na metade dos anos 60 é que vim a assistir a *Acossado*, de Jean-Luc Godard, *O Ano Passado em Mariembad*, de Alain Resnais e *Jules et Kim*, de François Truffaut, os três do início dos sessentas.

E na Itália apareceu um cineasta de vanguarda que fazia filmes tão experimentais quanto os franceses: Michelangelo Antonioni e sua trilogia (*A Aventura*, *A Noite e o Eclíipse*).

Outro grande acontecimento da época foi o lançamento de *Pierrot le fou*, de Godard, que entusiasmou toda uma multidão de cinéfilos.

Outro grande evento cinematográfico dos sessentas foi o lançamento de *Os Pássaros*, de Hitchcock, um filme de mistério que não revelava o mistério ao espectador, levantando a possibilidade de Hitchcock ter realizado uma “obra aberta”, como faziam os melhores europeus.

A quem interessar possa escrevi um texto pop sobre *Pierrot le fou*, um ensaio sobre *Os Pássaros*, um artigo sobre *A Aventura* e outro sobre *O Eclipse*, ambos de Antonioni, uma defesa de *O Professor Alopado*, de Jerry Lewis, e um artigo sobre *Alphaville*, de Godard, e outro sobre *Vertigo*, de Hitchcock. Houve também um artigo sobre Preminger.

No final dos anos sessentas, apresentei minha relação dos melhores do cinema (*Vertigo*, 2001 – *Uma Odisséia no Espaço*, *Duas ou Três Coisas que Sei Dela*, *Exodus*, *Hiroshima Meu Amor*, *Persona*, *Pierrot le fou*, *Os Pássaros*, *West Side Story*, *O Milagre de Ana Sullivan*).

Quanto ao cinema nacional, escrevi uma relação entre *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, um artigo sobre os *Cafajestes*, de Ruy Guerra e outro sobre *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, além de um sobre *São Paulo S/A*, de Luís Sérgio Person.

Já nos anos 70, escrevi um *Pequeno Dicionário de Cineastas* e nos anos 80, um ensaio intitulado *Os Cineastas Contemporâneos*.

Neste ensaio, abordei a obra de Bergman, Fellini, Antonioni, Godard, Hitchcock, Truffaut, Preminger, Kubrick, Visconti, Malle, Losey, Penn, Chabrol, Aldrich, Minnelli e Buñuel.

Taí a minha contribuição ao cinema, modesta é verdade, mas não de todo desprezível a longo prazo.