

CENTRAL DO BRASIL SHAKESPEARE APAIXONADO O RESGATE DO SOLDADO RYAN A VIDA É BELA FESTA EM FAMÍLIA

SINOPSE

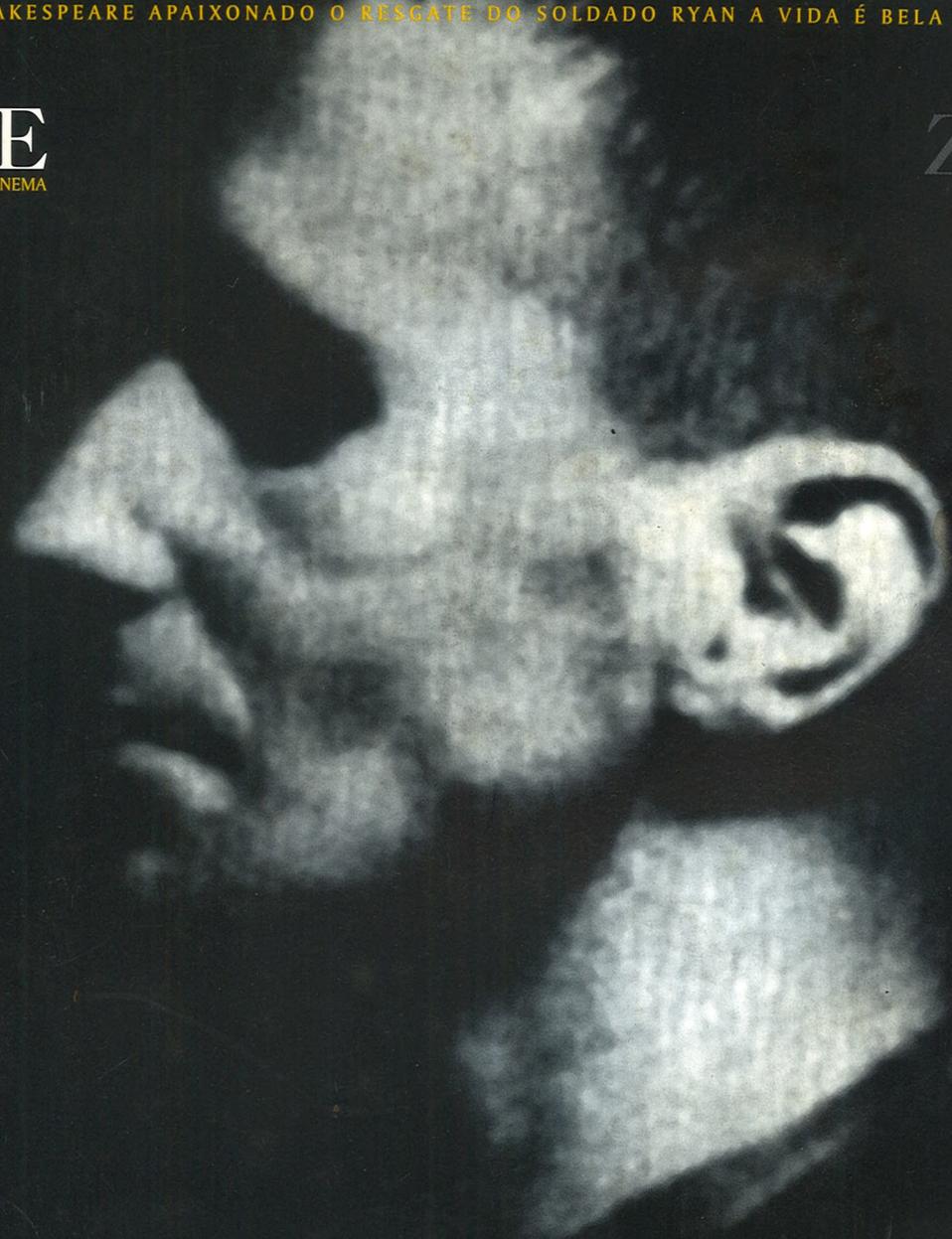
REVISTA DE CINEMA

Zero

PROGRAMA DA MOSTRA BRECHT POR TRÁS DA TELA

OS ÚLTIMOS ECOS DA HISTÓRIA DO OSCAR

ENSAIOS SOBRE A MOSTRA SUPERPRODUÇÕES



Brecht por trás da tela

Durante os próximos dois meses a tela do Cinusp estará iluminada por um cinema que, se sempre foi minoritário em sua radicalidade modernista, hoje está em franca extinção, acompanhando a onda histórica de rebeldia que o gerou. Por trás da tela, estará Brecht. Ou melhor, a hipótese de Brecht.

A incontornável revolução copernicana que Brecht operou no teatro, deslocando o drama psicológico do centro do palco, está nas raízes da ruptura narrativa que caracterizou os cinemas novos mundo afora? Muito provavelmente uma resposta direta a essa pergunta trairia a profundidade estética e política do dramaturgo e dos cineastas por ele influenciados. Mais proveitoso que respostas prontas, úteis a alimentar o consumo cultural pseudo-intelectual (mais um ciclo, evento, etc.), é entendermos a proposta da mostra Brecht por Trás da Tela como um convite ao debate das formas cinematográficas mais capazes de dar conta da representação da experiência contemporânea. Não há dúvida de que, sob o domínio e ameaça da força virtualizada do capitalismo financeiro global, uma arte narrativa-teatral ou cinematográfica que, como no teatro dramático ou no cinema clássico, se restrinja às relações interpessoais, é claramente insuficiente.

Os filmes que exibiremos formam um amplo leque de experiências de inovação cinematográfica. Nos debates que os acompanham, o esforço será de identificar essas formas e investigar suas relações com os procedimentos desenvolvidos por Brecht.

Nosso objetivo é que o CINUSP e a Sinopse (onde publicaremos em junho um dossiê com os textos resultantes da presente mostra) sejam uma arena onde os interessados em fazer frente ao pensamento e cinema únicos (sem falar na ameaça de uma só moeda global) possam se reunir, afiar instrumentos para a luta e manter os olhos abertos no escuro em que nos encontramos.

Leandro Saraiva
Curador da mostra

5 a 9 abril

Eisenstein, Vertov e Brecht

dia 5, 8 e 9 hora 18:30

A Greve



URSS - 1924 - P&B - 35mm - 60 min

Direção: Sergei Eisenstein

Roteiro: Sergei Eisenstein, Valei Pietniev, I. Kravtchounovsky, Gregori Alexandrov e coletivo Proletkult

Montagem: Seguei Eisenstein

Fotografia: Edouard Tisse, Vassili Khatov

Elenco: Alexandre Antonov, Gregori Alexandrov, Mikhail Gomov, Maxine Chtraukh, Judith Glizer

Filmado com o coletivo Proletkult, *A Greve* é um filme de intenções didáticas, no qual Eisenstein põe em prática sua concepção da "montagem de atrações."

O filme não tem personagens psicologicamente construídos. Os indivíduos em cena são tipos, e o "herói" é a massa em ação coletiva.

dia 6 e 7 hora 18:30

O homem da câmera



URSS - 1929 - P&B - 35mm - 65 min

Direção, Roteiro e Montagem: Dziga Vertov

Fotografia: Mikhail Kaufman

Elenco: Mikhail Kaufman e anônimos.

Sem contar uma história, o filme é composto pela montagem de cenas de documentação das ruas de Odessa. Nessa montagem, há um permanente esforço antilusionista, revelando o trabalho de fatura do que vemos. Tal como o mandato brechtiano de "mais luz sobre o palco", aqui as ações do "homem da câmera" são claramente expostas e associadas à vida de seu tempo.

dia 8

DEBATE: Eduardo Morettin, doutorando em cinema - ECA/USP:

"A palestra visa compreender as relações possíveis entre Bertold Brecht e o cinema soviético, tendo como ponto de partida a reflexão os filmes *A Greve* (1924), de Sergei Eisenstein e *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov.

A partir da análise fílmica, procuraremos estabelecer a maneira pela qual se configura o processo de construção a narrativa cinematográfica, a fim de entendermos a relação espetáculo-espectador, ponto de contato entre as diversas propostas de arte revolucionária do período."

12 a 16 abril

Kluge e Brecht

dia 12 hora 18:30

Em caso de perigo e de grande risco; o meio termo leva à morte



Alemanha - 1974 - p&b - 90min

Direção e Roteiro: Alexander Kluge, Edgar Reitz

Fotografia: Edgar Reitz, Alfred Hürmer, Günter Hörmann

Montagem: Giuseppe Verdi, Richard Wagner

Produção: RK-Film

Elenco: Dagmar Bödderich, Jutta Winkelmann, Norberg Kentrup

Quatro linhas de ação transcorrem paralelamente, embora independentes umas das outras. Elas se entremeeiam tão somente pela montagem, e não pela sequência da narrativa. Os acontecimentos concentram-se em Frankfurt. A agente Rita Müller-Eisert chega da então Alemanha Oriental e interpreta a sua missão de espionagem, realizando uma pesquisa de maneira pouco ortodoxa. Seus chefes acusam a pesquisa como sendo apenas o "lirismo de uma agente". Uma prostituta rouba seus clientes, já que, segundo ela, estes de qualquer forma não lhe pagariam a quantia acordada. Nas cenas destes episódios fictícios, os diretores misturam duas linhas de ação em forma de documentário: a primeira mostra a luta por moradias em Frankfurt. A outra mostra o mundo contendo reportagens de televisão, como atualidades oficiais e cenas do carnaval que está sendo festejado na cidade.

dia 13 hora 18:30

Trabalho de uma escrava

Alemanha - 1973 - p&b - 91 min

Direção: Alexander Kluge

Roteiro: Alexander Kluge, Hans Drewe, Alexandra Kluge

Fotografia: Thomas Mauch

Música: Caetano Veloso

Elenco: Alexandra Kluge, Franz Bronski, Syliva Gartmann

Produção: Kairos-Film

Roswita Bronski é casada e tem três filhos. Tem uma agência clandestina de aborto. Quando o lugar é fechado pela polícia ela muda suas atividades e faz agitação política numa fábrica local onde seu marido trabalha, cujos funcionários estão ameaçados de serem demitidos para se mudar para Portugal. Seus esforços são em vão e seu marido é despedido por causa das suas atividades. Roswita começa a vender salsichas embrulhadas em panfletos de conteúdo político num quiosque na frente da fábrica.

dia 14 hora 18:30

O ataque do presente contra o restante do tempo

Alemanha - 1985 - cor e p&b - 113 min

Direção e roteiro: Alexander Kluge

Fotografia: Thomas Mauch, Werner Lüring, Hermann Fahr

Elenco: Jutta Hoffmann, Armin Mueller-Sthal, Michael Rehberg

Produção: Kairos-Film

No outono de 1939, em Varsóvia, um casal de zeladores protege o patrimônio da história cinematográfica polonesa nos estúdios vazios. A filha do casal entrega-se a um soldado alemão. O filme mostra pessoas que se tornaram superficiais. Mostra chefes apressados e poderosos que não tem tempo para exercer seu poder, que tomam decisões em um mundo cada vez menos adequado para decisões lúcidas. Uma jovem mãe "de aluguel" se recusa a entregar uma criança aos responsáveis legais, se esses não se comprometerem a seguir sua orientação sobre os hábitos da criança: ela não é uma coisa, ela necessita de tempo. Durante a realização de seu filme, um famoso diretor fica cego. Mas a produção não é interrompida por força do contrato. Ele se sente inseguro no seu trabalho, porém não infeliz, já que sente sua cabeça cheia de imagens.

dia 15 hora 18:30

Curtas-metragens de Alexander Kluge

Brutalidade em pedra

35mm, p/b, 12 min, 1960

Produção, roteiro, direção: A. Kluge, Peter Schamoni

O filme procura fazer uma análise do sistema nacional-socialista baseando-se na sua arquitetura. Para isso, utiliza imagens da "área do partido do Reich", em Nürnberg, e os projetos de um gigantesco pavilhão de congressos em estilo romano.

Professor em transformação

35mm, p/b, 11min, 1962/63

Produção, roteiro, montagem, direção: Alexander Kluge

A partir de casos concretos, Kluge demonstra uma "educação sem perspectivas" (título intermediário), descrevendo três professores durante a época nacional-socialista.

Retrato de quem deu certo

35mm, p/b, 10min, 1964

Produção: Kairos-Film

Roteiro e direção: Alexander Kluge

O filme conta a história do ex-guarda policial Karl Müller-Seegeberg. É o retrato de um oportunista que serviu a três governos e que "sempre deu certo".

Sra. Blackburn, nascida a 5 de janeiro de 1872, é filmada

35mm, p/b, 14min, 1967

Produção: Kairos-Film

Câmera: Thomas Mauch

Montagem: B. Mainka-Jellighaus

Roteiro e direção: A. Kluge

É o primeiro filme de Kluge sobre um membro de sua própria família. A Sra. Blackburn, de 95 anos

de idade, é a sua avó. Kluge permite que ela conte e improvise, e introduz uma pequena ação narrativa.

Bombeiro E.A. Winterstein

35mm, p/b, 11 min, 1968

Produção: Kairos-Film

Roteiro e direção: Alexander Kluge

A princípio trata-se de um filme totalmente confuso, realizado com material documental e restos de filmes de ação ("Despedida de ontem"). É uma colagem de associações e montagens.

Notícias dos Stauffer

35mm, cor e p/b, 40 min, 1977

Produção: Kairos-Film

Roteiro e direção: Alexander Kluge e Maximiliane Mainka

O filme foi realizado por ocasião da grande exposição dos Stauffer em Stuttgart. O material serve a Kluge para demonstrar a tese de que os alemães, em sua história milenar, sempre se agarram à esperança de um "salvador".

dia 16 hora 18:30

O poder dos sentimentos



Alemanha - 1982/83 - cor - 115min

Direção e roteiro: Alexander Kluge

Fotografia: Werner Lüring, Thomas Mauch

Montagem: Giuseppe Verdi, G. Puccini, G. Meyerbeer, R. Wagner

Elenco: Hannelore Hoger, Alexandra Kluge, Edgar Boehlke

Produção: Kairos Film

Em mais de 20 pequenas histórias, Kluge mostra, através de sua típica colagem de imagens e sons, o poder e os efeitos dos sentimentos e sua organização pela razão. A forma de arte da ópera serve para ele

como melhor exemplo de um mundo de sentimentos em um meio frio e racional. Ele procura transmitir ao espectador a dialética do comportamento humano dirigido por sentimentos. Utiliza material documental, cenas de curta-metragens, seqüências de antigos longa-metragens, citações de ópera, reflexões comentadas e entretítulos.

dia 16

DEBATE: Profa. Lúcia Nagib, Depto. de Comunicação PUC-SP e autora de "Werner Herzog: O Cinema como Realidade", entre outros.

19 a 23 abril

Godard e Brecht

dia 19, 20, 22 e 23 hora 18:30
Jlg por jlg



França - 1994 - cor - 63 min
Direção: Jean-Luc Godard
Roteiro: Claude Massot, Sébastien Régnier
Montagem: Catherine Cormon
Música: Sébastien Régnier
Fotografia: Yves Pouliquen e Christian Jaquenod
Elenco: Geneviève Pasquier, Denis Jadot, Elisabeth Kasa, André Labarthe, Louis Séguin, Bernard Eisenschitz, Nathalie Aguillar
Produção: Gaumont

Um diário de palavras, sons, delírios, imagens e paisagens. Esse auto-retrato de Jean-Luc Godard foi rodado na Suíça, onde o cineasta vive atualmente. O filme vai revelando as idéias de Godard por abstração ou associação com outros acontecimentos. Ele aparece aos poucos na tela. Primeiro, apenas sua voz se revela ao espectador. Depois, um perfil distante, à sombra, até finalmente se mover para a luz.

dia 19 hora 20:00
Pierrot le fou



França - vídeo - 1967 - 110 min
Diretor: Jean-Luc Godard
Elenco: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Dirk Sanders, Raymond Devus, Samuel Fuller, Jean-Pierre Léaud

Existem vários filmes dentro de *Pierrot le fou*. Um intelectual abandona a vida burguesa em nome da autenticidade (estamos em 1965), e reencontra Marianne uma antiga paixão mal resolvida que está estranhamente envolvida numa trama de espionagem e terrorismo. Os dois decidem fugir juntos, cada um de seu próprio inferno, embarcando

assim num romance de aventura policial, musical, bufa e trágica, facetas alternadas sem sobreaviso. Mas *Pierrot* é um filme de Godard, e, por isso, a intriga não irá importar tanto assim. A face suave e o olhares de Anna Karina/Marianne vão deixando de ser representações da eterna "malícia feminina" do cinema clássico, para se tornarem, pouco a pouco, revelação da beleza manipuladora da própria imagem cinematográfica. Ferdinand, como Godard, busca a pureza da poesia longe da sociedade do espetáculo, mas acaba ele próprio se tornando um espetáculo ambulante, um personagem da ficção de Marianne. Temos Godard agindo aqui num terreno em que é o maior, onde as mulheres mobilizam mas levam à tragédia, como nos grandes filmes noir, mas agora como metáfora do próprio cinema. No caminho de um filme cheio de tons dispares, idéias ousadas, e muitas vezes conflitantes, ganha ênfase o aspecto de desconstrução dos gêneros da indústria. No entanto, os gêneros são muitas vezes a elucidação dos dramas intelectuais do filme. Godard mitólogo (mãe de gêneros) e Godard cinéfilo (exaltador de Hollywood) chocam-se de frente. O resultado é arrebatador.

dia 20 hora 20:00

Les carabiniers



França - vídeo - P&B - 1963 - 80 min
Direção: Jean-Luc Godard
Roteiro: Jean-Luc Godard, Jean Gruault e Roberto Rossellini
Foto: Raoul Coutard
Montagem: Agnès Guillemont, Lila Lokshmanan
Música: Philippe Arthuys
Produção: Rome Paris Films/Laetilla
Elenco: Marino Mase, Albert Jurassi, Genevieve Golea, Catherine Ribero

Les Carabiniers superpõe uma fábula extremamente simples a um ensaio sobre a guerra e o facismo (...) realiza uma desmistificação triplíce: da guerra em si, do filme de guerra e até mesmo do filme antiguerra (...) Godard não oferece jogos estratégicos ilusórios. Não há drama nem tragédia. Nem suspense (...) a guerra é evocada (...) através da trilha sonora e do material de arquivo (...) em planos inoportunos, sem ligação com o resto do filme.

Les Carabiniers faz alusão a toda história do cinema (...) Lumière (...) Mack Sennett (...) Eisenstein (...) Jean Vigo (...) Rossellini (...) Assim a arte modernista explora aquela mesma tradição que se propõe a destruir.

Para Godard a abstração é parte de uma estratégia antilusionista cujo objetivo é demonstrar, segundo uma das suas citações prediletas de Brecht prediletas de Godard "não como são as coisas verdadeiras, mas sim como são as coisas verdadeiramente".

Robert Stam, em *O Espetáculo Interrompido*, p. 99-105

dia 22

DEBATE: Prof. Rubens Machado (Depto. Cinema, Rádio e TV, ECA/USP)

dia 23 hora 20:00

Weekend



França - vídeo - 1967
Direção: Jean-Luc Godard
Fotografia: Raoul Coutard
Montagem: Agnès Guillemont
Música: Antoine Duhamel
Elenco: Mireille Darc, Jean-Pierre Léaud, Jean Yanne
Produção: Lira Films e Ascot Cineraid

No começo deste filme, há um longo plano seqüência onde uma mulher relata pormenorizadamente como foi excitada e seduzida por um casal conhecido para participar de um menage à trois. Um homem a escuta em silêncio, apenas fazendo perguntas pontuais para que ela prossiga a longa e infundável narração. Os dois são apenas silhuetas definidas num aposento escuro, envoltos em suas próprias narrativas narcisistas. Mais tarde, Godard fará um outro plano seqüência (um dos mais longos da história do cinema) ao longo de um engarrafamento, numa estrada que leva os centenas de burgueses parisienses às praias de veraneio. Por um instante, ficará claro que o veraneio é o próprio engarrafamento, servido do espetáculo da morte num acidente de carro. O começo é brilhante: Godard oscila entre um certo realismo e um

teatro didático, tirando o humor destas sutis passagens de tom. Agressão ao admirável mundo novo da sociedade consumo, inventário e ridicularização de seus mais típicos modos, *Weekend* não é propriamente uma tentativa de compreensão de seus protagonistas. De fato, Godard fez desta obra uma de suas mais impiedosas: e não somente com as classes dominantes. Ao contrário do que se costuma dizer, o teor panfletário do filme sobreviveu ao tempo, e muito em função de seu humor negro.

26 a 30 abril

Pasolini, Bertolucci e Brecht

dia **26, 27, 28, 29 e 30** hora **18:30**
Antes da revolução



Itália - 1964 - p&b - 112 min
Direção: Bernardo Bertolucci
Direção e Roteiro: Benarro Bertolucci e Gianni Amico
Fotografia: Aldo Scavarda
Montagem: Roberto Parpignani
Música: Gino Paoli, Ennio Morricone, extratos de Macbeth (Verdi)
Som: Romano Pompaloni
Elenco: Adriane Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Cristina Pariset, Cecrope Barilli

Sob o enredo superficial do envolvimento amoroso de Fabrizio com sua tia Gina, *Antes da Revolução* apresenta a tentativa de um jovem intelectual italiano de romper com sua vida burguesa para assumir um caminho revolucionário.

Através do fracasso de Fabrizio, o filme faz um diagnóstico da falência do projeto comunista na Itália dos anos 60. *Antes da Revolução* apresenta o debate em torno do tema na forma de uma oscilação entre o mergulho na dimensão lírica das personagens e o distanciamento narrativo frente a subjetividade, pela exposição por justaposição das mais diversas formas artísticas (poemas de Pasolini, música romântica, ópera - sempre com pontuações godardianas-brechtianas).

dia **26, 27, 28 e 30** hora **20:30**
Gaviões e passarinhos



Itália - p&b - 1966 - 88 min (video, com legendas em inglês)
Roteiro e Direção: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Tonino Dalli Colli, Mário Bernardo
Montagem: Nino Barogli
Som: Pietro Ortoloni
Música: Ennio Morricone
Produção: Alfredo Bini
Elenco: Totó, Ni neto Davoli, Fermi Benussi

Dois homens do povo caminham por uma estrada. Não sabemos onde estão, nme para onde vão. Logo vem juntar-se a eles um corvo, que lhes diz vir de um país chamado Ideologia, morador da Cidade do Futuro, rua Karl Marx.

"A fórmula (...) é a de uma fábula, com o seu significado oculto. Um conto que, como todos os contos, consiste uma série de obstáculos que os heróis devem ultrapassar. Os meus heróis, nesse caso, não parecem receber qualquer recompensa (...) nem reino nem princesa (...) Nenhuma fábula propriamente termina desta maneira. Por outro lado, no que diz respeito ao meio e aos personagens, trata-se de um conto picaresco: as experiências 'a nível da rua' de dois pobres diabos.

A técnica da fábula permitiu-me isso: o distanciamento suficiente para tornar objeto da narrativa aquilo que a estrutura da narrativa é por homologia (inconsciente e inevitável) à sociedade (e a nenhum grupo social, nenhuma consciência coletiva) no seio da qual é produzida (...) Se ele [o autor] não pode, enquanto burguês, na primeira fase, representar outra coisa a não ser personagem personagens que imitam homologicamente homens reais da sociedade capitalista da livre concorrência, numa segunda fase apenas consegue representar o desaparecimento da personagem, apenas pode homologar o desaparecimento do indivíduo na sociedade capitalista dos monopólios (...) isto requer uma maior dose de ironia."

Pier Paolo Pasolini. "Uccelaci e Uccellini", publicado no catálogo da *Mostra Ciclo Pasolini anos 60*, da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal, 1985): p. 78

dia **29**

DEBATE: Profa. Depto Letras Modernas/USP. (autora de "O Neo-Realismo Italiano") e Leandro Saraiva, mestrando em Cinema ECA/USP e editor da Revista Sinopse.

3 a 7 maio

Makhmalbaf e Brecht

dia **3 e 4** hora **18:30**
Salve o cinema



Irã - 1995 - cor - 35mm - 75 min
Direção, Roteiro, Montagem: Mohsen Makhmalbaf
Fotografia: Makmoud Kalari
Elenco: Azadeh Zangeneh, Maryam Keyhan, Feyzolah Ghashghal
Produção: Green Film House

Para homenagear o centenário do cinema, o diretor iraniano, Mohsen Makhmalbaf, resolveu fazer um documentário sobre pessoas que tentam incansavelmente tornar-se atores.

Ele publicou, em um jornal do Teerã, um pequeno anúncio, requisitando atores para um filme. Cinco mil candidatos se apresentam, provocando um tumulto inesperado. O resultado final, composto pela montagem dos testes de alguns dos candidatos, é, ao mesmo tempo, uma reflexão radical sobre a realização cinematográfica e a sociedade iraniana.

dia 5, 6 e 7 hora 18:30

Um instante de inocência

Irã - 1996 - cor - 35mm - 78 min

Direção, Roteiro, Montagem: Mohsen Makhmalbaf

Fotografia: Makmoud Kalari

Música: Nadjid Entezami

Elenco: Mirhadi Tayebi, Ali Bakhshi, Ammar Tafti, Maryam Mohamadami, Mohsen Makhmalbaf, Moharam Zinal Zadeh.

Neste filme emblemático, Makhmalbaf reconstrói um episódio de seu passado com a ajuda de jovens atores. A construção da narrativa foge à reconstituição de época convencional. Valendo-se de um método incomum, onde estão presentes técnicas de distanciamento e documentais, o diretor não parece mirar o passado – seu alvo é o presente iraniano, cuja complexidade emerge dos conflitos que integram “Um Instante de Inocência”.

dia 6

DEBATE: Cláudia Mesquita - documentarista e mestrandia em cinema na ECA/SP

“Com ênfase no filme ‘Um Instante de Inocência’, de Makhmalbaf, tentaremos uma aproximação entre a idéia de realismo (e o método a ela vinculado) proposta nos textos teóricos de Bertolt Brecht e o uso de elementos antiilusionistas pelo cinema iraniano recente.”

10 a 14 maio

Scorsese, Altman, Jarmush e Brecht

dia 10, 13 e 14 hora 18:30

Cassino



Estados Unidos -1995 -178 min

Direção: Martin Scorsese

Roteiro: Nicholas Pileggi e Martin Scorsese

Fotografia: Robert Richardson

Montagem: Thelma Schoonmaker

Música: J-S Bach

Produção: Barga De Fina/Produtora: Legende Enterprises, Universal Pictures, TFI International

Elenco: Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King

Robert De Niro é Sam Rothchild, jogador profissional contratado pela máfia para dirigir uma cassino em Las Vegas. Ele o fará com a ajuda do esquadrão da morte liderado por Joe Pesci e com generosa cobertura financeira. Partindo desta situação árida, Martin Scorsese oferece várias entradas para o espectador: há uma história de amor e confiança traída (De Niro irá apaixonar-se por Sharon Stone, e aí começará sua ruína), há a narrativa épica (e bastante didática, para a irritação dos paladinos da sutileza) da ascensão e queda da máfia do jogo nos anos 70, e há por fim a “amizade” entre Pesci e De Niro, tão mais tortuosa quanto maior a eminência da queda de ambos. Todos terrenos em que o diretor passeia com talento. Em 1996, alguns chegaram a ver em Sam, uma metáfora do próprio Scorsese em Hollywood, e do jogo de concessões entre autoria e sistema. Pode ser. Mas incontestável é o êxito de *Cassino*, ao misturar todos estes fios dramáticos, e forjar a imagem vertiginosa, e não raro agressiva, da interdependência entre a lógica do capital e a violência, entre Las Vegas e o deserto ao redor, entre o *Cassino* e as sujas engrenagens da América.

dia 11 hora 21:00

Prêt-à-porter



Estados Unidos - 1994 - 132 min

Direção: Robert Altman

Roteiro: Robert Altman e Barbara Shulgasser

Fotografia: Pierre Mignot

Montagem: Géraldine Peroni

Produção: Robert Altman/Miramax

Elenco: Marcello Mastroianni, Sophia Loren, Kim Basinger, Jean Pierre Cassel, Chiara Mastroianni, Anouk Aimée

Prêt-à-Porter investiga qual o estatuto das imagens na sociedade contemporânea. A começar pelas imagens do próprio filme: onde começa a ficção e onde acaba o documentário? Este problema acompanha durante todo o filme o público sem que ele consiga alcançar uma resposta conclusiva. Da mesma maneira, a questão que percorre o mundo da moda (e da mídia) é justamente como aparecer, como construir uma “imagem”. A nós espectadores resta a difícil tarefa de tentar criar uma relação com estes simulacros.

dia 11 e 12 hora 18:30

Cerimônia de casamento



Direção e produção: Robert Altman

Roteiro: Robert Altman, John Considieri, Patricia Resnick e Allan Nicholls

Fotografia: Jack Richards e Steve Poster

Som: Jim Webb, Chris Maclaughlin, Jim Stueb

Cerimônia de Casamento tem muitas filiações com o filme *A Greve* de Eisenstein. Ambos renunciam aos personagens principais, utilizam intensamente a montagem paralela e são filmes discursivos: enquanto Eisenstein filma “o método de realização de uma greve”, Altman descreve o ritual do casamento para desmontá-lo pouco a pouco e revelar as relações entre repressão sexual, instituições burguesas e alienação. Trata-se de um cinema reflexivo, impensável antes das discussões dos anos 60 em torno de Brecht e de uma dramaturgia anti-aristotélica. Assim o viés marxista do filme explicita-se tanto na crítica à hipocrisia burguesa, como na sua “forma revolucionária.”

dia 12 hora 21:00

Dead man



Mitchum (John Dickinson), John Hurt (John Scholfield).

EUA, século XIX. Homem branco da cidade (Johnny Depp) chega ao velho oeste com tudo o que lhe pertence numa valise. Para sua surpresa, descobre que o emprego que lhe cabia foi dado a outro e é humilhado. Numa noite mal resolvida com uma prostituta, recebe um tiro no peito, mata sem querer um amante ultrajado, e acaba com a cabeça à prêmio, agonizando numa floresta deserta. Estamos aí com apenas 20 minutos de filme, e, corajosamente, o diretor já terminou com qualquer possibilidade de reviravolta na infeliz trajetória do jovem. A partir daí, o herói trágico de Jarmush é auxiliado na escapada por Nobody, um índio desterrado de sua tribo natal, outra vítima sem carasco perambulando pelo deserto. Com estas poucas idéias e dignas ambições, o filme vai se tornando, cena a cena, uma bem humorada reflexão sobre a decadência da cultura branca, justamente nos braços do índio que outrora aniquilou, expondo assim, um a um, os mitos de fundação da América, vistos aqui como válvulas insanas. Em *Dead Man*, sem nostalgia ou pesar, Jarmush passa do mito à história com brilhantismo raro, exorcizando os três grandes personagens do faroeste clássico: o matador paranóico, o índio bom e o dândi civilizado.

dia 13

DEBATE:

Roberto Moreira, roteirista (Um Cêu de estrela) e prof. do Depto Cinema, Rádio e TV e Alfredo Manevy, mestrando em Cinema ECA/USP.

17 a 21 maio Cinema Brasileiro e Brecht

dia 17, 18 e 21 hora 18:30

Os fuzis



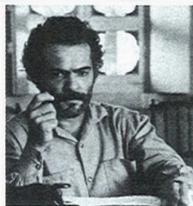
Brasil - 1963 - p&b - 120 min
Direção: Ruy Guerra
Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres
Fotografia: Ricardo Aronovich
Montagem: Ruy Guerra e Raimundo Higino
Música: Moacir Santos
Produção: Copacabana Filmes, Herbert Richers e Jarbas Barbosa
Elenco: Átala Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonidas Bayer, Ivan Candido, Paulo Cesar Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Ruy

Polanah e Joel Barcellos

Obra fundamental do Cinema Novo, o filme de Ruy Guerra conta a história de um grupo de soldados enviados a um a pequena cidade do sertão nordestino para, num período de seca extrema, proteger o armazém local da massa faminta que se aglomera na praça da cidade. Os motivos centrais do cinema do sertão estão presentes: a seca e a fome aliadas à injustiça social, o delírio messiânico, a iminência da explosão violenta, o conflito entre a ordem e a revolta. Mas Ruy Guerra não adota nem a representação da psicologia sertaneja, como faz *Vidas Secas*, nem a totalização mítico-histórica de Deus e o diabo na terra do sol, preferindo radicalizar a tensão básica das obras do Cinema Novo entre o universo urbano e intelectualizado da narração e o mundo dos camponeses com os quais os cineastas do período pretendiam se solidarizar. Em *Os fuzis*, a exposição do conflito entre conservação e revolta se dá entre os personagens citadinos, os soldados recém chegado, enquanto os camponeses são mostrados num estilo documental que revela apenas sua opacidade.

dia 19 e 20 hora 18:30

São Bernardo



Brasil - 1972 - 110 min
Direção: Leon Hirszman
Roteiro: Leon Hirszman, a partir do romance de Graciliano Ramos
Fotografia: Lauro Escorel Filho e Moraes Filho
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Caetano Veloso
Produção: Saga Filmes, Marcio Noronha, Henrique Coutinho, Luna Moskovitch e Mapa Filmes
Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Mario Lago, Jofre Soares.

O filme de Leon Hirszman é uma adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, publicado em 1934. Paulo Honório, protagonista e narrador que conta sua vida de empresário rural, guiado em todos os aspectos pela lógica da acumulação do capital, o que provoca um conflito insolúvel com sua esposa, levando-a ao suicídio.

Se a voz over utilizada no filme cumpre função equivalente à narração em primeira pessoa do romance, a homologia não é total, já que no livro há um contraste de ritmos de linguagem entre a narração da fase de construção da fazenda-empresa São Bernardo e da fase do casamento com Madalena. Já o filme é integralmente realizado num tom melancólico - marca do cinema de Hirzsmann. Podemos perceber a inspiração brechtiana de distanciamento frente ao que é encenado no recurso aos longos planos-sequência e uma teatral imobilidade dos atores, sublinhando o diagnóstico - presente em outros filmes do diretor - do efeito corrosivo da lógica capitalista sobre a vida.

dia 18 e 19 hora 20:30

Iracema, uma transa amazônica



Brasil - 1974 (produção); 1980 (liberação pela censura) - 90 min
Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna
Roteiro: Orlando Senna, Jorge Bodanzky e Hermano Penna.
Fotografia: Jorge Bodanzky
Montagem: Eva Grundman e Jorge Bodanzky
Produção: Stopfil, Wolf Gauer
Elenco: Edna de Cássia, Paulo César Pereiro, Conceição Senna

O filme apoia-se no romance Iracema, de Alencar, retomando o encontro colonial numa versão contemporânea e degradada. A expansão da fronteira nacional via Transamazônica repõe o movimento avassalador da "civilização". O recurso a um padrão clássico de queda da inocência, pela referência ao romance, exime a narração da construção de um enredo, possibilitando o alinhamento de cenas estanques, sem desenvolvimento dramático, sem catarse ou reconhecimento. Apenas a exposição da degradação irremediável de uma vida sem alternativas.

A sobreposição da imagem documental à encenação grotesca - canhesta, no caso da atriz que representa a vítima (Edna/Iracema), ou calculada como modo de representação distanciada, no caso da interpretação que Pereiro (Tião Brasil Grande) dá aos agentes da modernização conservadora - produz um filme emblemático dos anos da ditadura militar (o que foi bem percebido pela censura).

dia 20

DEBATE: Maurício Cardoso, mestrando em História/USP e Manoel Rangel, diretor do curta "Retratos".

dia 21

DEBATE: Leandro Saraiva, mestrando em Cinema, ECA/USP editor da Revista Sinopse.

24 a 28 maio

Joaquim Pedro de Andrade e Brecht

dia 24, 25 e 26 hora 18:30

Macunaíma



Brasil - 1969 - p&b - 108 min
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, a partir do romance de Mário de Andrade
Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato
Montagem: Eduardo Escorel
Música: Macalé, Mário de Andrade, Orestes Barbosa, Silvío Caldas, Geraldo Nunes, Antonio Maria, Sady e Heitor Villalobos

Produção: Filmes de Serro, Grupo Filmes e Condor Filmes
Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria Lucia Dahl, Hugo Carvana, Wilza Carla.

Macunaíma é provavelmente a obra que mais avançou no esforço empreendido por aqueles cineastas oriundos do Cinema Novo que durante a ditadura militar buscaram uma estética de maior apelo popular, sem desertar da arte crítica. Seguindo a retomada tropicalista da antropofagia modernista, adaptou o romance homônimo de Mário de Andrade, representação já clássica da (falta de) caráter nacional. A adaptação se faz na chave da comédia, lançando mão de procedimentos da chanchada (auge da comunicação do cinema nacional com o público). Entretanto, apesar do humor e da colorida mise-en-scene ao gosto tropicalista, o tom é amargo e desiludido. Não só Joaquim Pedro recheia a mitologia de Macunaíma com referências à triste contemporaneidade ditatorial, como subverte o julgamento da malandragem do "herói", substituindo a celebração pelo lamento diante da falsa esperteza, vista como expediente do subdesenvolvido, incapaz de superar a condição de dominado.

dia 26

DEBATE: Newton Cannito, editor da Revista Sinopse.

dia 27 e 28 hora 18:30

Os inconfidentes



Brasil - 1972 -

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel, a partir dos autos do processo e do Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles.

Fotografia: Pedro de Moraes

Montagem: Eduardo Escorel

Música: Ary Barroso e Agustin Lara

Produção: Filmes de Serro Grupo Filmes, Mapa Filmes, Joaquim Pedro de Andrade e Radiotelevisione Italiana (RAI)

Elenco: José Wilker, Paulo Cesar Pereiro, Fernando Torres, Nelson Dantas, Carlos Gregorio, Teresa Medina, Wilson Grey e Roberto Maia.

"Teatro brechtiano dialético (...) *Os Inconfidentes* é uma implacável anatomia de uma revolução burguesa frustrada, em fins do sec. XVIII".

Sylvie Pierre, em "Joaquim. Le majeur et les autres"; *Cahiers du Cinema*, 05/1984. "O barroco está esquecido. A beleza escalonada de Ouro Preto (...) reduzida apenas à fotografia belíssima dos letreiros (...), os cômodos se despem e só conservam os trastes indispensáveis para situar a ação; diríamos um espaço simbólico como o da pintura do Trecento. (...) Os próprios ruídos são escassos e emblemáticos. A própria técnica cinematográfica é seca, sem floreios (...) evita os movimentos fantasiosos (...) o plano-sequência de preferência ao corte. Diante da câmera fixa, inexorável como uma testemunha, são as personagens que se agitam, sublinhando com sua movimentação o importantíssimo diálogo verbal. De vez em quando, no momento agudo do diálogo, na conspiração ou no processo, o protagonista é enquadrado em close-up e se dirige ao espectador fora da tela, que está colocado em outro espaço e em outro tempo, solicitando o seu julgamento ou sua adesão."

Quanto à representação do comportamento dos intelectuais na crise de 1789, rebatida sobre a de 1972, diz ainda a autora:

"Ao se distanciar do comportamento irrepreensível de Gonzaga nos interrogatórios, para louvar apenas a coragem admirável de Tiradentes na tortura, o cinema aderiu, como o teatro já havia feito [a referência aqui é Arena contra Tiradentes] à visão obreirista dos acontecimentos".

Gilda de Mello e Souza, "Os Inconfidentes", em *O Baile das Quatro Máscaras*, pp.198-199 e 207.

dia 27

DEBATE: Iná Camargo Costa, profa. do depto de Teoria Literária ECA/USP (autora de "a Hora do teatro épico no Brasil" e "Sinta o Drama") e Sérgio de Carvalho

"A partir de uma análise dos recursos brechtianos adotados por Joaquim Pedro, tentaremos fazer uma análise, também brechtiana, de *Os Inconfidentes*, tratando de historicizá-lo, isto é, estabelecer o diálogo entre o filme, a peça *Arena* conta *Tiradentes* e os tópicos políticos e estéticos em pauta no momento em que essa obras foram realizadas"

As resenhas comentadas dos filmes da Mostra Brecht por trás da tela foram escritas por Leandro Saraiva (Antes da Revolução, *Salve o Cinema*, *Os fuzis*, *Tracema*, *São Bernardo*, *Macunaima*, *O Homem da Câmera*), Alfredo Manevy (*Pierrot, le Fou*, *Weekend*, *Dead Man e Cassino*), Roberto Moreira (*Prêt-à-porter* e *Cerimônia de Casamento*) e Maurício Cardoso (*São Bernardo*). Os demais comentários foram fornecidos pelos distribuidores ou, quando indicado, retirados de bibliografia específica.

CURSO LIVRE DE CINEMA

Como se estrutura um filme? Como o roteiro, a fotografia, a montagem são conjugadas na direção cinematográfica para produzir a mais popular forma narrativa da História?

A partir do dia 12 de abril o CINUSP e o Grupo de Cinema estarão promovendo o Curso Livre de Cinema - Módulo I (Iniciação à Linguagem Cinematográfica/Cinema Clássico) de segunda a quarta, às 19:00 hs.

Também haverá o curso sobre cinema e história, para professores e interessados em geral, analisando de filmes históricos ao cinema como documento na sala de aula. Início 10 de abril, aos sábados a partir das 9:00 hs.

Local dos cursos: Centro Universitário Maria Antônia

realização:



Se você quer descobrir os segredos da sétima arte, informe-se no CINUSP, fone **818-3540**, no horário comercial

BRECHT por trás da tela

horário **18:30 hs**
local **CINUSP** Paulo Emilio
rua do Anfiteatro 181
Colméias Favo 4 Cidade Universitária
tel 818 35 40
e-mail prceu@org.usp.br

mês
abril

dia

Eisenstein, Vertov e Brecht

(todos os filmes serão em película)

- 5 A Greve
6 O homem da câmera
7 O homem da câmera
8 A Greve
DEBATE: Eduardo Morettin, doutorando em Cinema (ECA/USP)
9 A Greve

Kluge e Brecht

(todos os filmes serão em película)

- 12 Em caso de perigo e de grande risco; o meio termo leva à morte
13 Trabalho de uma escrava
14 O ataque do presente contra o restante do tempo
15 Programa de curtas-metragens de Alexander Kluge
16 O Poder dos sentimentos
DEBATE: Profa. Lúcia Nagib, Depto. de Comunicação PUC-SP e autora de "Werner Herzog: O Cinema como Realidade", entre outros

Godard e Brecht

(2ª sessão, vídeo, às 20:00 hs)

- 19 JLG por JLG (película) e Pierrot, le fou (vídeo)
20 JLG por JLG (película) e Les Carabiniers (vídeo)
21 *feriado, não haverá sessão*
22 JLG por JLG (película)
DEBATE: Prof. Rubens Machado (Depto. Cinema, Rádio e TV, ECA/USP)
23 JLG por JLG e Weekend (vídeo, legendas em inglês)

Pasolini, Bertolucci e Brecht

(2ª sessão, vídeo, às 20:30 hs)

- 26 Antes da Revolução (película) e Gaviões e Passarinhos (vídeo)
27 Antes da Revolução (película) e Gaviões e Passarinhos (vídeo)
28 Antes da Revolução (película) e Gaviões e Passarinhos (vídeo)
29 Antes da Revolução (película)
DEBATE: Mariarosaria Fabris, Profa. Depto Letras Modernas/USP (autora de "O Neo-Realismo Italiano") e Leandro Saraiva, mestrando em Cinema ECA/USP e editor da Revista Sinopse
30 Antes da Revolução (película) e Gaviões e Passarinhos (vídeo)

mês
maio

dia

Makhmalbaf e Brecht

(todos os filmes serão em película)

- 3 Salve o Cinema
4 Salve o Cinema
5 Um Instante de Inocência
6 Um Instante de Inocência
DEBATE: Cláudia Mesquita, documentarista (Terra da Lua) e mestrando em Cinema (ECA/USP)
7 Um Instante de Inocência

Scorsese, Altman, Jarmush e Brecht

(2ª sessão, vídeo, às 21:00 hs)

- 10 Cassino (película)
11 Cerimônia de Casamento (película) e Pret-a-porter (vídeo)
12 Cerimônia de Casamento (película) e Dead Man (vídeo)
13 Cassino (película)
DEBATE: Roberto Moreira, roteirista (Um Céu de estrela) e prof. do Depto Cinema, Rádio e TV e Alfredo Manévy, mestrando em Cinema ECA/USP
14 Cassino (película)

Cinema Brasileiro e Brecht

(2ª sessão, vídeo, às 21:00 hs)

- 17 Os fuzis (película)
18 Os fuzis (película) e Iracema (vídeo)
19 São Bernardo (película) e Iracema (vídeo)
20 São Bernardo (película)
DEBATE: Maurício Cardoso, mestrando em História/USP e Manoel Rangel, diretor do curta "Retratos"
21 Os fuzis (película)
DEBATE: Leandro Saraiva, mestrando em Cinema, ECA/USP editor da Revista Sinopse

Joaquim Pedro de Andrade e Brecht

(todos os filmes serão em película)

- 24 Macunaíma
25 Macunaíma
26 Macunaíma
DEBATE: Newton Cannito, editor da Revista Sinopse
27 Os Inconfidentes
DEBATE: Iná Camargo Costa, profa. do depto de Teoria Literária ECA/USP (autora de "a Hora do teatro épico no Brasil" e "Sinta o Drama") e Sérgio de Carvalho, diretor da Cia. do Latão
28 Os Inconfidentes

SINOPSE

REVISTA DE CINEMA

nº 0 ano I abril 1999

Editor: **Manoel Rangel**

Diretor de Arte: **Marcelo Furquim**

Editor de Arte: **Bruno D'Angelo**

Editor de Arte adjunto: **CaCo D'Angelo**

Editor de Atualidades: **Alfredo Manevy**

Editor do Dossiê: **Leandro Saraiva**

Editor do Catálogo: **Maurício Hirata**

Produtor Executivo: **Newton Cannito**

Ilustrador: **Federico de Aquino**

Caricaturista: **Eco**

Colaboradores: **Xavier Bartaburu,**

Claudio de Oliveira, Luiz Montes,

Fernando Veríssimo

e Paulo Santos Lima

contato: **CINUSP 818-3540**

e-mail prceu@org.usp.br

Projeto Gráfico: **Oficinae Design**
816-0637

Fotolito e Gráfica: **GraphBox.Caran**
5061-4800

Agradecimentos: **Marcus Harada,**

Marcio Penna, Neds Gonçalves

e Postscript



ÍNDICE

REVISTA

EDITORIAL

1 As Razões da Revista

1ª FILA

2 Sinopse Crítica

4 A Lição do Bardo

VIA BRASIL

5 Luz, Luz Tropical

FORA DO AR

6 Oscar - Caixaíha

PARANÓIA

7 Prêmio para cinematografias Falidas

QUEM SOU EU PARA JULGAR?

8 Crítica de Filmes

DOSSIÊ

10 O Resgate do Belicismo Norte-Americano

12 A Outra Face de Woo

14 Muitos e Muitos Macacos

16 Máquina Mortífera 4: Diversão e Auto-celebração na Hollywood dos anos 90

18 É Fantástico!

20 Sabão, Espuma e Alegria

22 Missão Impossível

24 Hollywood Volta às Origens com Titanic

HOMENAGEM

25 Stanley Kubrik por Eco

Introdução da Mostra	I
Sinopse dos Filmes	II
Programa Geral	X

ÍNDICE

CATÁLOGO

Reitor: Jacques Marcovitch Vice-Reitor: Adolpho José Melfi Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária: Adilson Avanci de Abreu Coordenadora Geral do CINUSP e Responsável pela Programação: Maria Dora Genis Mourão Coordenador de Atividades do CINUSP: Eduardo Alves Secretária: Maria José C. Ipólito Projeccionista: Peter Aparecido Pinilha Estagiários: Leandro Rocha Saraiva e Newton Guimarães Cannito.

As Razões da revista

Chega agora às suas mãos o primeiro número da revista *Sinopse*. Fruto da colaboração entre o CINUSP, o Grupo de Cinema e o estúdio *Oficcinae Design*, *Sinopse* se projeta como um espaço permanente para a reflexão sobre o cinema e sua inserção no mundo, prolongando assim as atividades a que tem se dedicado o Cinema da Universidade de São Paulo e o Grupo de Cinema.

Por ela você acompanhará as mostras do CINUSP, a memória dos debates aí ocorridos e dialogará de maneira precisa e atual com os dilemas e as possibilidades do cinema em nossos dias.

Partimos da premissa de que há muito a fazer. Não aceitamos a ordem geral da passividade estética e política no cinema. Reivindicamos o cinema como meio de entendimento do mundo, como reflexo e ator dos processos sociais, como produtor de cultura. Acreditamos que da atividade crítica, da realização inventiva, do confronto com a produção atual, surgirão alternativas.

Quais? Como? Com que rosto? É cedo pra dizer. Sabemos apenas que elas nascerão de um mergulho radical no Brasil e no mundo de hoje, como outrora fizeram os inventores do cinema moderno.

Neste número você recebe o catálogo da mostra "Brecht por trás da tela" que transcorre nos meses de abril e maio, e o dossiê da mostra "Superproduções em debate", ocorrida nas férias. São dois cinemas radicalmente distintos, observados por uma mesma postura crítica. Recebe ainda as opiniões dos nossos articulistas sobre a histeria do Oscar, suas adjacências e os filmes em cartaz.

Sinopse está aí, é sua. Esperamos que como os autores dos artigos aqui apresentados, no confronto com o texto e com o filme, você se sinta a vontade para reagir e interagir, criticando, escrevendo, acompanhando a mostra e os seus debates.

FILA

SINOPSE CRÍTICA

O Oscar não é mole, não. Aliás, é rijo, ereto, dourado, fascinante. Eu tenho, você não tem! O Oscar é a dura realidade. O Oscar mata a cobra, o índio, o bandido, o cavalo do bandido, as esperanças modernistas, e mostra o pau, o Jack Valente, o John Glenn, e até o general Collin Powell! Mas não é só isso, claro. Além de propriedade, o Oscar é tradição e, acima de tudo, é família: a minha, a sua, a do Steven, os Montecchio e os Capuleto. O Oscar é Pai, e tem um coração de ouro, no qual cabemos todos nós, um bilhão de filhos. Tem lugar para todos na linda casa grande. Nos dias de festa de família, vêm os primos italianos, brasileiros, japoneses, iranianos, a gente lembra com carinho daquele mal-criado do Stanley, ri das bobagens do Roberto, sempre gozador, e deixa pra lá o ressentimento com o Elia. O cinema, como sempre diz Baba Whoopi, lembrando vovô Griffith, fala a linguagem universal dos sentimentos.

Mas e a nós, na cozinha, o que resta além de assistir a festa e torcer para que o Waltinho, nosso primo rico, faça bonito? Em geral, o que faz o povo da senzala é ficar comentando a festa, elogiando os parentes que “conseguiram chegar lá” e ficar se dando tapinhas nas costas. A gente aqui da Sinopse costuma ficar num canto, tendo raiva, falando mal dos senhores e dos escravos puxa-saco, tendo saudade dos tempos em que nossos avós faziam as próprias kizombas, tinham sua própria política e até uma moeda só deles. Mas tudo bem, ninguém nos dá a mínima e segue o baile.

Esse ano a festa do Sinhô Oscar foi a mesma, mas na cozinha, apesar do orgulho pelo Waltinho, teve mais gente rabujando pelos cantos. A fofocada no canto da Folha sobre a bela vida alheia foi das melhores, começando pelo Jabor, que até ontem achava que logo, logo, a gente se mudava para casa grande e virava branco. Meio bêbado, desiludido e amargurado, o Arnaldo mandou ver:

“Como explicar que um abacaxi seja indicado para sete Oscars e provoque comoção nas bilheterias do Norte? Bem, o filme tem a receita infalível para emocionar americano: criançinha, Holocausto, miséria e cachorrinho. Este filme só não tem cachorrinho (...) eis o sinal da influência cultural invencível -os ‘nacionais’ terão de fazer filmes que caibam nos códigos e

repertórios que o americano adotou para o seu próximo milênio: realismo na trama, identificação projetiva, princípio meio e fim (...) redemption (...) Benigni adota o filme que finge que é ‘de arte’, ‘europeu’, de ‘autor’, com causas ‘sociais’ ou ‘libertárias.’ ‘Oportunismo’, ‘herança postiça do neo-realismo’, que disfarça a ‘incompetência narrativa’, ‘drama filhinho-papai’, ‘palhaçadas velozes’, ‘cenas bobas de pastelão’, ‘clichês da italianidade simpática’. Benigni suga (e trai) a grande tradição cômica de atores como Toto e Alberto Sordi! Riso grosso, sem a iluminação que a boa comédia traz. Um ‘abacaxi sedutor!’”

Bravo Arnaldo! A lucidez do fundo do copo e do poço:

“Ruiu o cinema brasileiro real, a crítica desencantando belezas do lixo geral ... Não ligue muito. Afinal, eu não passo de um romântico decepcionado, e muita gente nem sabe do que estou falando.” (FSP, 02/03/1999, Ilustrada, p. 4)

Segurando o Jabor, o Bernardo Carvalho, sempre elegante e cruel - surge um Romário da crítica! - explicitou o implícito:

“Brasil x Itália: o esperanto das lágrimas! A Vida é Bela e Central do Brasil são filmes de consenso e pacificação. Nenhum ultraje, nenhuma radicalidade. A Vida é Bela é um filme ‘bem-humorado’, ‘triste’, ‘humanista’, ‘singelo’. Não surpreende nem choca; pacífica. Não há estranhamento, mas reconhecimento enternecido. O mesmo pode ser dito de Central do Brasil, que tenta criar um ‘consenso brasileiro’. Como escreveu Marcelo Coelho há meses na Ilustrada, não há conflito social no filme.” (FSP, 21/02/1999, Acontece, p. 1)

De repente, pareceu que o lindo smoking do Waltinho tinha desaparecido e ele estava nu. Mas, como sempre, tudo bem, ninguém repara. Waltinho e você, tudo a ver. Daí o Gerald, sempre bonachão - um Brecht do cinismo! - veio com a turma do deixa-disso:

“Os críticos estão ‘inteiramente confusos’ porque o filme de Benigni é corajoso e descompromissado com o engajamento histórico. Sentados em suas poltronas, judeus, cristãos e budistas vão dar um breve passeio cômico às trevas e testemunhar, com as poucas lágrimas românticas que ainda nos restam, que a história realmente não serve para nada e que, perto da virada do terceiro milênio, ela nada mais é do que uma mera vítima de interpretações, uma fantasiosa festa de horrores, animada por seus eventuais bobos da corte. E, nessa corte de bobos que é Hollywood, é bom que Roberto Benigni seja o bobo da corte da vez.” (FSP, 10/02/1999, Ilustrada, p. 4)

É isso aí, relax. Mas bobo é você, mano. O RRRRobéérrrtto riu mais. Os donos da festa acharam as gracinhas dele uma gracinha, e na cozinha teve muita gente que ainda achou que ele, “ischschpéérrt”, “tava era tirando uma com a cara dos mané”. Quanta malandragem! (E quanto dólar!)

Aproveitando o “clima” criado pelo jogo de sombras suaves e luzes coloridas da mise-en-scène de Gerald, Giannotti, o mestre-cuca, achou que era o momento de engrossar e dar consistência ao caldo de esperanças anti-apocalípticas:

“Guido aprende que o mundo, como viu o filósofo Schopenhauer, é tanto



representação como vontade. A partir daí todo o filme se desenvolve para mostrar que por trás das combinações casuais das representações pode haver uma força de vontade que lhes dá sentido. O filme recusa o sublime vazio de Antonioni, retoma a tradição de De Sica (...) espanto diante dos pequenos desvios da vida. (...) De um lado, a vontade de viver simplesmente e com alegria; de outro, a violência que se representa como se fosse a nova ordem (...) Mas isso não basta depois que Guido, o tio e Josué, filho do acaso, são presos e, todos juntos, com a princesa mãe que se entrega por amor e vontade determinados, levados a um campo de extermínio. Agora é preciso armar as representações de tal forma que possam se contrapor à vontade organizada do mal, converter-se numa encenação que denuncie a vontade pervertida. Guido inventa então um jogo, mediante o qual traduz a regulamentação para o trabalho escravo e para a morte numa competição, onde os vencedores reafirmam sua vontade de viver e ganham de presente um verdadeiro tanque de guerra transformado em brinquedo". (FSP, 07/03/1999, Mais! p.5)

Como sempre, os argumentos do Professor são afiados e merecem uma pausa para a reflexão. A análise parece que vai ao nervo do projeto de Benigni, que aliás o realiza com total consciência: não apenas inventa uma fábula sobre a capacidade humana de transformar a realidade, assumindo as regras impostas dos jogos e subvertendo-as, mas o faz comentando, pela história de Guido, sua própria atividade de fabulista em luta/subversão com Hollywood, reproduzida novamente em sua performance "irônica" na festa. Será coincidência a semelhança com o discurso feito no Festival de MPB de 1968 (nos tempos das explicitações...) por Caetano (hoje, sem discurso, no Gugu)? Será mesmo coincidência as semelhanças de "coragem de entrar em todas as estruturas" (ou "ética da reponsabilidade"...) de Caetano-Benigni (Giannotti e Fernando Henrique...)? O preço da "dupla leitura" é a da leitura do avesso (do avesso do avesso...)...

Mas o papo continua e Maria Rita Kehl e Contardo Calligaris não se deixam cegar pelo brilho e "coragem" das auto-consciências tranquilas. Por tique de profissão, perguntam pelas obscuridades das representações. Não engolem a leitura abstrata do filme, e o vêem como figuração do drama social contemporâneo. E aí o bicho é feio. Maria Rita põe o dedo na ferida:

"O que é imperdoável no filme de Benigni é o apelo ao amor como potência salvadora em situações em que não há salvação. O filme parece uma alegoria, levada ao limite do terror, do clima mundial a que o capitalismo globalizado atirou as pessoas sem posses.

No contexto de absoluto desamparo que ameaça a todos nós, é natural que o público se comova com a tentativa patética do pai que tenta não só salvar a vida do filho como poupá-lo da angústia de saber o que se passa." (FSP, 07/03/1999, Mais! p.5)

O argumento anti-ilusionista é repetido por Calligaris (FSP, 23/03/1999) que diz ver o pai garantindo, através do filho, o prolongamen-

to da sua própria alienação e infantilidade. Tudo bem, a gente poderia pensar que é um exagero, já que Guido sabe perfeitamente contra que regras mortais está jogando (não é de graça que a grande cena do filme é a da tradução das normas do campo) e Giosué também saberá, depois de terminado o percurso. Mas, mesmo assim, porque o amor de Guido não vai além do doméstico "Bongiorno Principeza!" (o máximo do anti-facismo do casal é fugir no cavalo verde...)? Amor de verdade não é no meio da rua, no meio do redemoinho? E, principalmente: porque o jogo inventado para sobreviver ao campo de extermínio não é coletivo? Boas ou más intenções pouco importam (e muito irritam). O que vinga não é a parábola schopenhaueriana, mas o "drama filhinho-papai". Maria Rita resume:

"Em vez de tomar o otimismo bem-intencionado de Vida é Bela como uma 'lição de vida', prefiro encará-lo como sintoma do impasse criado pela cultura do individualismo: apostamos na fortaleza narcísica do eu como reduto do melhor de nós, sem atentar para o fato de que nossa humanidade depende do outro, dos outros. Os Josués do terceiro milênio precisam inventar coletivamente uma vida que seja bela, ou estarão fudados a jogar novamente o jogo macabro em que cada ponto conquistado custará o extermínio de milhares de semelhantes, digo, de adversários."

Sem tirar nem pôr. O Contardo, talvez não querendo ficar no estado lamentável e lamentoso do Jabor, diz que acha que o "nosso Waltinho" respondeu muito melhor as tais angústias ancestrais. Nesse momento, intervém o Inácio Araújo. Mas a sabedoria é tanta que o Inácio - como em outros grandes momentos seus - nos faz lembrar o Paulo Emílio, grande ausente na roda:

"Central do Brasil encantou o país menos pelo que mostrava dele e mais pelo que idealizava e, em certa medida, propunha: a regeneração nacional. Ganhando ou não o Oscar, ficará como o grande filme da era do Real, cuja as aspirações captou com muita sensibilidade (...) A patria de celulóide são sombras na tela, uma ilusão, assim como a digna pobreza que mostra o filme de Walter Salles - nossa verdade continua dolorosamente mais bem representada por pivetes assassinos, por exploradores ambulantes etc. (...) O Oscar não pode virar o FMI do cinema brasileiro: aquela porta onde batemos todo o ano, na tentativa de resolver, na emergência, os problemas que somos incapazes de encaminhar por conta própria" (FSP, 18/03, Especial, p. 8)

Da sala, ouvíamos os gritos de Benigni, "transcriando e denunciando as regras". Na cozinha, o papo morreu. Esse ano a fofoca foi boa. O Sinhô Oscar até que é gente boa, deixando a gente ficar falando mal dele, né? Mas também, a gente não faz mal pra ninguém, e só faz fofoca em dia de festa. Aliás, falar pra que? Vou acompanhar o Jabor, tudo bem. Como disse o Gaúcho, pouco antes de pegar no fuzil mara matar ou morrer: "Não vou rir, não vou falar, só vou beber". Ano que vem tem mais. Oscar e você, tudo a ver.

Leandro Saraiva



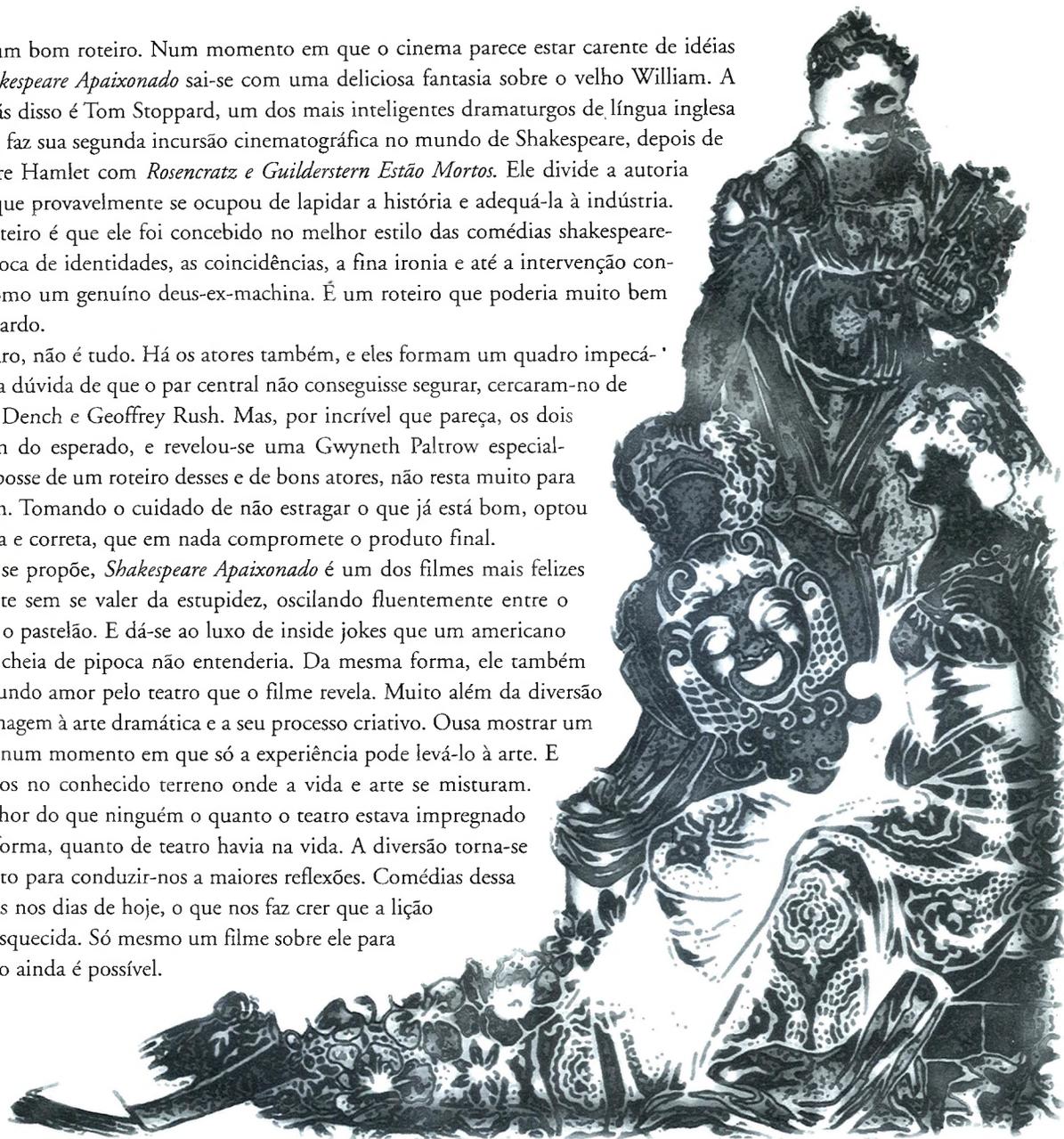
A LIÇÃO DO BARDO

O que não faz um bom roteiro. Num momento em que o cinema parece estar carente de idéias criativas, *Shakespeare Apaixonado* sai-se com uma deliciosa fantasia sobre o velho William. A mente por trás disso é Tom Stoppard, um dos mais inteligentes dramaturgos de língua inglesa da atualidade. Aqui ele faz sua segunda incursão cinematográfica no mundo de Shakespeare, depois de lançar novas luzes sobre Hamlet com *Rosencratz e Guildenstern Estão Mortos*. Ele divide a autoria com Marc Norman, que provavelmente se ocupou de lapidar a história e adequá-la à indústria. A grande sacada do roteiro é que ele foi concebido no melhor estilo das comédias shakespearianas. Está tudo lá: a troca de identidades, as coincidências, a fina ironia e até a intervenção conciliatória da Rainha como um genuíno deus-ex-machina. É um roteiro que poderia muito bem ter saído da pena do Bardo.

O roteiro, claro, não é tudo. Há os atores também, e eles formam um quadro impecável dentro do filme. Na dúvida de que o par central não conseguisse segurar, cercaram-no de medalhões como Judi Dench e Geoffrey Rush. Mas, por incrível que pareça, os dois rostinhos fizeram além do esperado, e revelou-se uma Gwyneth Paltrow especialmente iluminada. Da posse de um roteiro desses e de bons atores, não resta muito para o diretor John Madden. Tomando o cuidado de não estragar o que já está bom, optou por uma direção segura e correta, que em nada compromete o produto final.

Naquilo que se propõe, *Shakespeare Apaixonado* é um dos filmes mais felizes da última safra. Diverte sem se valer da estupidez, oscilando fluentemente entre o humor de qualidade e o pastelão. E dá-se ao luxo de inside jokes que um americano gordinho com a boca cheia de pipoca não entenderia. Da mesma forma, ele também não entenderia o profundo amor pelo teatro que o filme revela. Muito além da diversão reside uma bela homenagem à arte dramática e a seu processo criativo. Ousa mostrar um Shakespeare em crise, num momento em que só a experiência pode levá-lo à arte. E mais uma vez entramos no conhecido terreno onde a vida e arte se misturam. Shakespeare sabia melhor do que ninguém o quanto o teatro estava impregnado de vida e, da mesma forma, quanto de teatro havia na vida. A diversão torna-se então um mero pretexto para conduzir-nos a maiores reflexões. Comédias dessa inteligência são escassas nos dias de hoje, o que nos faz crer que a lição do velho Bardo já foi esquecida. Só mesmo um filme sobre ele para lembrar-nos de que isso ainda é possível.

Xavier Bartaburu



VIA BRASIL

LUZ, LUZ TROPICAL

No dia 18 de março, sob o pretexto da disputa do Oscar, o jornal Folha de São Paulo editou um caderno especial sobre o cinema brasileiro, permeada por preconceito e desconhecimento.

A premissa do caderno, sustentada pela opinião do editor da Ilustrada Sergio Dávila, é de que o cinema brasileiro é mal feito, mal exibido e mal falado, mas entrou no primeiro mundo por ter disputado o Oscar três vezes nos últimos quatro anos. Ao embaralhar assim realidade e ficção, o editor busca legitimar sua opinião colonizada sobre o cinema brasileiro e acaba por nublar ainda mais um ambiente que está a requerer luz, muita luz tropical

Pautados pelo editor, os outros jornalistas fazem o esforço de demonstrar a tese. Alguns, com menor autonomia, deixam nas entrelinhas do texto pequenas peças que apontam a falsidade da tese que foram postos a defender. Outros, como Inácio Araújo, Amir Labaki e Alcino Leite, expõem o caminho que poderia ter sido seguido para lançar luz ao debate sobre o cinema brasileiro dos nossos dias, se essa fosse a intenção do caderno.

Sem fornecer elementos objetivos para as afirmações que faz, os textos apenas recitam as frases feitas. Primeiro afirmam que o cinema brasileiro é mal feito. Comparam-no com o cinema americano para concluir que não chega aos pés daquele no uso das tecnologias e dos efeitos. Apontam ainda uma vocação intrínseca para a desorganização, desconsiderando as pressões econômicas e políticas que atuaram para interromper os ciclos de “renascimento” do cinema brasileiro. A cantilena é conhecida: “por que nossos filmes não são como os dos EUA?” e “Vejam, os cineastas seguem dependendo da participação do estado para termos um cinema, ao invés de autosustentarem a produção.”

Em seguida, sem atentar que aí talvez estivessem respostas parciais para a primeira questão, afirmam que o cinema brasileiro é mal exibido. Acertam, mas não põem o dedo na ferida, tangenciando o controle do mercado exibidor brasileiro pelo filme norte-americano. Um jornalista chega ao ponto de insinuar possível relação entre a cota de tela nos anos 70 e o fechamento de salas de exibição, ao mesmo tempo que indica a “solução” da parceria com as distribuidoras dos EUA para assegurar mercado ao filme brasileiro. Não diz que só é possível sustentar a produção de cinema no Brasil se nossos filmes forem distribuídos e exibidos nas salas de cinema e nas televisões brasileiras, e que para tanto ainda é necessária a intervenção do estado.

Por fim, afirmam que o cinema brasileiro é mal falado. De fato é, basta ler-se o caderno da Folha ou os textos do seu editor e de alguns dos jornalistas. Esquecem de considerar que o gosto cinematográfico é formado pelo que se vê, tornando feio tudo que difere do padrão. Ignoram ainda os dados que apontam a forte audiência do cinema brasileiro quando exibido na televisão, ou mesmo quando haviam mecanismos que asseguravam a distribuição e a exibição dos nossos filmes.

O cinema brasileiro precisa de luz. O último “renascimento” já está na UTI. Ao invés de estarmos adentrando as salas de cinema do primeiro mundo, estamos desaparecendo das nossas. A ilusão das produções mais recentes fez os orçamentos dos filmes enlouquecerem: 5 milhões, 6 milhões e até 35 milhões, como uma certa produção paulista sobre o descobrimento. A euforia inicial impediu o debate estético e sem ele os novatos não terão referências, a não ser o suposto gosto do público médio: certo cinema norte-americano. Como indica o próprio caderno há 19 filmes prontos a espera de uma sala que os receba em São Paulo, sem falar nos que ficaram apenas uma semana em cartaz ou aqueles que sequer estrearam na cidade ao longo dos últimos quatro anos.

Por isso Luz e não neblina. É hora de revermos o passado e reaprender certas lições de economia cinematográfica esquecidas. É hora de falarmos sobre a necessidade de um forte cinema nacional. Que seja logo, enquanto ainda temos um país.

Manoel Rangel

* Todas essas coisas poderiam ser ditas de uma outra forma: publicando nesse espaço o artigo do Inácio Araújo e Alcino Leite. Mas longe de mim semear a discórdia no seio da redação da Ilustrada.

OSCAR – CAIXINHA

Jornal Nacional dessa terça-feira, dois dias depois do Oscar. A estrela Fernanda Montenegro diz estar aliviada: se tivesse ganho o Oscar não teria mais sossego. Seriam compromissos e mais compromissos, nada da vidinha tranqüila de província terceiro-mundista. E diz mais, sempre afirmando o orgulho nacional: Central do Brasil merecia vencer, o próprio Benigni, aquele rapaz engraçado, sabia disso, etc, etc... (citações não literais)

E de fato, para a mídia, o Brasil saiu do Oscar como um vencedor. Pois na verdade não queríamos ganhar, bastava estar na festa, participar da cerimônia e depois falar um pouco mal dela, reafirmando nossas qualidades e se preparando para nosso futuro glorioso. No momento, queremos apenas fazer parte da corte hollywoodiana, ocupar com dignidade o lugar que nosso país tanto procura: o de nação emergente, futuro novo rico que, logo logo, fará parte do mundo globalizado.

O cineasta Walter Salles foi na cerimônia do Oscar o que o Presidente Fernando Henrique é em cerimônias oficiais. Um homem que, além de culto, bonito e simpático, fala várias línguas. Na condição de embaixador de seu país,

SINOPSE

Salles se saiu bem e mostrou dignidade quando, após ser derrotado, foi cumprimentar seu adversário vencedor: na foto, muito divulgada na imprensa brasileira, Walter Salles abraça e ergue Benigni, o primeiro com sorriso sóbrio, o segundo com um imenso e grotesco sorriso de palhaço. O embaixador brasileiro deixa claro que perdeu o Oscar mas não perdeu a panca, que compreende e apoia Benigni. Afinal, "Benigni não passa de um pequeno palhaço, um Didi mocó italiano, personagem que amamos muito e sempre que possível, ajudaremos" (discurso que a mídia e o próprio Benigni ajudaram a vender). Salles, ao contrário de Benigni, não é, nem nunca será, um palhaço. Nosso embaixador é quase um americano (Bruno Barreto era realmente americano enquanto Salles é, na verdade, um europeu) que pode circular tranqüilamente na capital imaginária do mundo, representando nosso país com classe e dignidade aristocrática.

Tirando o espetáculo da brasilidade aristocrática de país emergente para a globalização, o resto do Oscar foi o de sempre. Mais uma vez a maior parte dos filmes bons foram excluídos por não serem "nem dramáticos, nem sérios", restando apenas as bombas históricas de três horas. Essas bombas disputam um jogo de cartas marcadas (pior, muito pior que Copa do Mundo), onde todos os estúdios disputam o selo de qualidade total (Oscar), espécie de ISO 9000, que ajudará a vender melhor seus produtos no mercado

globalizado. *O Resgate do Soldado Ryan* perdeu para *Shakespeare Apaixonado*. Traduzindo em termos reais, foi uma derrota da Dreamworks (estúdio de Spielberg, que se meteu a fazer animações) para a Miramax (estúdio da Disney, monopólio das animações ferido, que tem também os direitos de *A Vida é Bela*, outro grande vencedor da noite).

Além da disputa entre estúdios, a cerimônia do Oscar mostrou, mais uma vez, a sua capacidade de incorporar a rebeldia ao espetáculo. Terrence Malick, o independente outsider de *Além da Linha Vermelha* não apareceu na festa (filho prodígio, mas ainda desencaminhado), mas seu filme foi cooptado pelo ex-Chefe do Exército, que fez lindo discurso comparando *Além da Linha Vermelha* com *O Resgate do Soldado Ryan* e destacando como os dois são parecidos, como os dois deixam claro os imensos méritos do exército americano, etc., etc.... O coitado do filho rebelde, Terrence Malick deve ter se retorcido na cadeira, xingando o papai financiador, e pensando seriamente em parar de brincar com ele pelos próximos vinte anos (tal como ele já parou há vinte anos atrás).

Resumindo essa história toda: o Oscar continua igual, o Brasil é que está diferente. E cada vez mais diferente. E se Deus quiser e a crise não impedir, o ano que vem estaremos lá de novo, participando da festa com algum outro filme qualquer. Só espero que, ano que vem, abocanhemos esse selo de qualidade total para que possamos vender melhor nossos produtos no mercado globalizado. E isso é, realmente, tudo o que espero. Infelizmente, como vocês notaram, quando se trata de Oscar, não se pode sequer falar em arte.

Newton Cannito

Terrence Malick deve ter se retorcido na cadeira

PARANÓIA

Prêmio para cinematografias falidas

Minha vovó mora em Taubaté e acredita que o cinema brasileiro está mais vivo do que nunca. Já tentei convencer ela do contrário, mas como espectadora ideal de TV, a verdadeira e única menina-dos-olhos do William Bonner. Expus minha argumentação, levei as seções culturais dos jornais aqui de São Paulo, até já citei Paulo Emilio (que ela respeita, por lembrar dele como moço garboso). Mas com um sorriso compreensivo, ela sempre dá um jeito de me lembrar que há três anos consecutivos concorreremos ao Oscar de melhor filme estrangeiro. *O Quatrilho, Que é Isso Companheiro, Central do Brasil* e fim de conversa, vovó liga no Jornal Nacional. "E até o Ewald Filho falou que agora está pra nós...", diz ela, após meu silêncio, no fundo preocupada com meu futuro de cineasta.

Vovó sempre acha que só ela é obrigada a ouvir minhas teorias, e que vou acabar virando um crítico frustrado. Decidi então arriscar e publicar aqui minha última carta para ela, escrita antes da cerimônia, cujo resultado ignoro: "Vó, ganhar ou não aquela estatueta brega não importa, pois a verdadeira função da indicação ao Oscar é outra: fazer você pensar no cinema nacional, esperando que cheguem logo futuras gerações que nem saibam o que é isso. Assim como de ano em ano, você costuma ir ao médico checar aquelas pontadas de dor na coluna e fazer massagem para ela passar, da mesma forma vez ou outra você pensa no cinema nacional. O Oscar vem e o pensamento passa, como uma aspira agindo sobre uma dor de cabeça qualquer. Já não interessa se você não pode mais ir ao cinema ver os filmes do Mazaroppi, que você tanto gostava, muito porque era um cinema que poderia bem ser uma piada de um amigo de bairro. Hoje o cinema brasileiro acabou na TV como freak-show, como aberração curiosa de um teatro de variedades inofensivo, como

uma atração do Ratinho que você diz odiar, mas assiste. O cinema brasileiro dura só as três semanas que antecedem o Oscar, e é como a Páscoa e o Natal, uma festividade de mitos mortos. Mas o Oscar tem um significado e um importância, sim, não amasse a carta ainda.

Quando Orson Welles (aquele que fez *Cidadão Kane*) era tido como gênio publicamente, ao mesmo tempo era obrigado a pedir migalhas para realizar seus filmes nos corredores dos estúdios e, não raro, era humilhado. Durante anos, Welles amargou sua derrota, enquanto se tornava cada vez mais reconhecido no mundo todo. Spielberg esnobou a oportunidade de produzir um filme de Welles quando pôde, nos anos 80, mas publicamente gosta de exibir o trenó de Kene, que comprou em leilão por 50.000 dólares e costuma apresentá-lo como seu mentor. Hollywood sempre soube a diferença entre o espetáculo e os bastidores, ou entre a roupa limpa e a cueca suja, como você gosta de dizer. Quando deram o Oscar honorário a Chaplin, no fundo celebraram os anos de exílio e o fato de terem anulado a fase radical de sua obra. Quando o talentoso diretor russo Nikita Mikhalkov subiu com sua filhinha para receber o Oscar por *Sol Engador*, no começo dos anos 90, Hollywood premiava a queda dos regimes comunistas e o fim da indústria cinematográfica soviética, agora transformada em prateleira da Blockbuster, em rede pornográfica na Internet, exibindo ninferas da Sibéria. Sei que você vai depois me dar um puxão de orelha só de eu te obrigar a pensar nessas coisas.

Lembra de Alberto Sordi e Vitória Gassman? Lembra das comédias do Moniceli? Dávamos gargalhadas juntos quando os filmes italianos chegavam em Taubaté. Eu ria do pastelão e você chorava, pois eu ainda não entendia a tristeza latente na comédia italiana, tristeza que hoje dá lugar ao sentimentalismo barato sem verdade nenhuma. Se você me levava no cine Taubaté só para ver *Toto*, é porque os italianos peitavam financeiramente o mercado e tinham uma indústria formidável no pós-guerra, com gêneros

como a comédia italiana, o western espagueti, e com o luxo de ter autores como Fellini e os Taviani. Nos 90, tudo foi por água abaixo. A Cinecittá foi privatizada, o grande cinema italiano desmoronou, e Beningi surgiu como um palhaço redentor, adorado nos EUA. Hoje o cinema italiano se reduz a Benigni e a um ou outro cômico de segundo time. Os Oscars que forem dados a *Vida é Bela* serão dados como medalha de rendição, como honorário de boa conduta à uma cinematografia falida. Andam falando que os críticos de cinema italianos torcem para que o Brasil leve a estatueta este ano. Não me estranha.

E ocorre o mesmo com o nosso cinema, vovó, sinto em lhe dizer. Sei que falaram em renascimento do cinema brasileiro, e agora na TV vão falar muito mais com o possível Oscar. Mas é justamente a isso que tudo se resume, vovó. Um intelectual francês já dizia que o mito é uma fala. E eles querem que você fale por aí que o cinema brasileiro existe, assim como querem que você, como boa católica não praticante, acredite que sua Igreja está na berlinda, só porque o Padre Marcelo vende CDs acreditando que está usando a TV, e não o contrário.

Espero que você não fique brava comigo vovó. Sei que você vai chamar suas amigas e torcer por *Central do Brasil* no domingo, assistindo à Globo. Torçam mesmo, e se ganharmos, só peço que não achem que seu neto vai ganhar um emprego no cinema nacional. Ainda vou continuar indo passar o fim-de-semana aí, para economizar nas refeições, até porque eu adoro sua comida.

Promovida pelo que há de pior na imprensa brasileira, a balbúrdia que precede a cerimônia é um fenômeno já típico. Lembra bem as manchetes que encham a boca quando um craque brasileiro é vendido por milhões de dólares ao exterior, ou as que foram simpáticas à compra da Telesp pela Telefonica. É o nacionalismo praticado às avessas, exercido de forma patética e sempre encorajado pela mídia. Há anos, Hollywood dá prêmios Oscar a cinematografias falidas. Em 1999, talvez nem precise se dar o trabalho.

Alfredo Manevy

QUEM SOU EU PARA JULGAR?

 excelente
  bom
  regular
  ruim
  péssimo
em branco: não votou

Nessa seção, a equipe de articulistas e colaboradores da SINOPSE comentam alguns dos filmes que estão ou estiveram em cartaz no último mês. Confira a seguir as indicações e as sinopses críticas.

Festa de Família

de Thomas Vinterberg



Além da Linha Vermelha

de Terrence Malick



Shakespeare Apaixonado

de John Madden



A Vida é Bela

de Roberto Benigni



Central do Brasil

de Walter Salles



Quem Sou Eu

de Jackie Chan



Deuses e Monstros

de Bill Condon



Pânico 2

de Wes Craven



O Quarto Verde

de François Truffaut



Alfredo
Manevy

Fernando
Veríssimo

Leandro
Saraiva

Luiz
Montes

Manoel
Rangel

Maurício
Hirata

Newton
Cannito

Paulo Santos
Lima

Xavier
Bartaburu



Central do Brasil

Conversão de Walter Salles ao Brasil. Do alienígena *A Grande Arte*, passando pelo uruguaio *Terra Estrangeira* até *Central do Brasil* — ainda comungando pouco com o país e a sua gente. Falta beber no cinema moderno brasileiro. (Manoel Rangel)

Começa bem e termina mal: celebra o Brasil do Jornal Nacional. Agora que a dentadura cedeu lugar, novamente, à banguela, o discurso do filme se esvaziou e perdeu o sentido. Mas há sempre Fernanda Montenegro. (Fernando Veríssimo)

A Vida é Bela

O faz de conta deste Didi Mocó calabrês, por um lado, trai a mordacidade da grande comédia italiana, evitando a tristeza. Por outro, e este é seu grande mérito, apenas se apresenta como um faz de conta e, neste terreno, realmente não importa que o cenário seja o Holocausto. (Alfredo Manevy)

A vida é bela? Em meio ao Holocausto, é preciso mais do que uma criança e um comediante para provar isto. (Luiz Montes)

Festa de Família

Soco no estômago do cinema bem comportado e da hipocrisia pequeno-burguesa. Repõe no centro do cinema a força do discurso. Indica um caminho para o cinema brasileiro: filmes baratos, idéias fortes, ação coletiva. Lembra um cinema que já tivemos e perdemos. (Manoel Rangel)

Vinterberg nos prova que é possível fazer grande cinema mesmo com um punhado de regras idiotas. (Xavier Bartaburu)

Além da Linha Vermelha

A natureza de Guadalcanal permanece impassível diante dos homens em guerra. O tenente sanguinário, o jovem desertor, o soldado movido pela memória da América, são apenas homens sobre os quais o filme se debruça, por vezes imitando essa natureza, fria e distante, e por vezes, se identificando com seus dramas. E esta oscilação faz toda a diferença. (Maurício Hirata)

Os horrores da guerra, da guerra, da guerra. Três horas de morte, de morte, de morte. Tudo recheado com filosofia panteísta barata. Indicado apenas para cinéfilos com propensões sadomasoquistas. Nota 2 por algumas belas imagens. (Newton Cannito)

Quem Sou Eu?

Elocubração filosófica sobre a questão da identidade do ser humano. Escrita, dirigida e protagonizada por um dublê de artes marciais. Tirem suas próprias conclusões. (Maurício Hirata)

Jackie Chan não leva seus inimigos muito a sério, e isso os irrita um bocado, para a delícia dos espectadores. Chan, além de palhaço, é o dançarino vingador do hoje morto cinema burlesco. (Alfredo Manevy)

Pânico 2

Regra 3 dos filmes de terror: toda continuação repete a fórmula do primeiro filme trocando a proposta original por: clichês, auto-exaltação, cenas violentas mal amarradas e uma direção fraca. Wes Craven costumava saber disso. (Maurício Hirata)

O Quarto Verde

Um Truffaut de outono conduz com impressionante leveza este drama de tonalidade melancólica, evitando a morbidez do tema. A fotografia de Nestor Almendros só tem a acrescentar. (Fernando Veríssimo)

Shakespeare Apaixonado

Nível 1: ah, o amor é lindo; nível 2: onde está William? Ou: quantos personagens shakesperianos cabem na cama com Julieta e Romeu? Nível 3: a vida é dura e bela, cheia de som, fúria, dinheiro, poder, amor, morte e arte. (Leandro Saraiva)

Mais outro filme empetecado, cheio de dourados, vestidos e mulheres dobradas ao amor. E o visual moderno do Shakespeare de Madden é ridículo. (Paulo Santos Lima)

Deuses e Monstros

O ótimo roteiro procura traçar paralelos entre vida e obra de James Whale. O tratamento carinhoso que é dispensado à personagem é muito valorizado pela excepcional interpretação de McKellen. (F. Veríssimo)



DOSSIÊ



CINUSP e GRUPO DE CINEMA
orgulhosamente apresentam
SUPERPRODUÇÕES EM DEBATE

Em 1977 Steven Spielberg criou *Tubarão*, um monstro que engoliu inteiro o ainda resistente cinema moderno e reestabeleceu o reinado dos estúdios americanos sobre o planeta Terra. A nova Hollywood fez uma opção preferencial pelos corações e mentes infanto-juvenis, mas isso não quer dizer que os mais velhos estejam barrados. Qualquer adulto pode curtir as delícias da regressão mental cinematográfica, desde que pague entrada inteira. E pode ainda brincar de desmontar o brinquedo. Ou seja, as superproduções do main-stream oferecem ao espectador duas formas de prazer: assisti-lo e criticá-lo.

Assistir é a forma passiva; o espectador deixa-se levar pela montanha-russa de emoções calculadas para seu divertimento. No entanto, por trás do entretenimento, todo filme oculta seu discurso. Além de montanhas-russas, as superproduções são parábolas didáticas e morais. Desvendá-las é um prazer ativo. Nas férias, nós da Sinopse nos dedicamos a ele em debates sobre os filmes exibidos no CINUSP. Os textos são as memórias daquelas memoráveis noites de prazer.

Leandro Saraiva e Newton Cannito



O ilustrador do dossiê nesta edição é Federico de Aquino, profissional a vários anos e estudante de gravura na ECA/USP.

O resgate do belicismo Norte-Americano

Começa *O Resgate do Soldado Ryan*. A bandeira norte-americana trêmula contra o Sol observada pela câmera em um leve contra-plongée. Em seguida vemos um homem velho caminhando à frente de sua família entre as árvores. A família está distante do homem, e o acompanha de maneira solene. Um pouco mais e estamos em meio a um gramado cheio de cruzes bem ordenadas, dispostas com precisão geométrica. O velho aproxima-se de uma delas, se abaixa e a câmera invade seu rosto até lançar-nos a um outro rosto, em 1944, no desembarque aliado na Normandia, evento consagrado pela história norte-americana como o dia D, início da derrota do nazismo na segunda guerra.

Na praia, uma câmera nervosa acompanha o desembarque das tropas dos EUA, sob fogo cerrado de inimigos invisíveis. A câmera se desloca como um combatente, recebendo o impacto dos tiros, das mutilações, do sangue que jorra. Em paralelo com as cruzes do cemitério vemos obstáculos plantados na praia com o objetivo de impedir o acesso de carros anfíbio. Mas no filme elas remetem diretamente ao cemitério, fazem a ligação imediata entre os dois tempos, inclusive a ligação entre Ryan – o velho no cemitério, e John – o capitão responsável pelo seu resgate.

Deste momento em diante o filme não é a mais sobre a guerra, mas sobre o movimento do pelotão de John para o resgate do soldado Ryan, tornado símbolo por ser o único sobrevivente de quatro irmãos alistados na segunda guerra mundial.



A missão é ordenada diretamente pelo alto comando dos EUA com referência num episódio ocorrido na guerra civil norte-americana, sobre o qual Lincoln escreve à mãe de três filhos lamentando a perda de todos eles em combate. O pelotão, em desacordo, raciocina com a lógica da guerra, e perder vários homens para o resgate de um, não faz sentido. Mais, a insensatez da guerra é várias vezes dita pelo filme, em parte como conflito que move o filme, em outra medida como concessão ao lugar comum da nossa época sobre a guerra.

O discurso oculto do filme

No entanto *O Resgate do Soldado Ryan* não é o que parece. Ele próprio assume uma missão: reafirmar para os cidadãos norte-americanos a importância de combater pela pátria, e de exercer o papel de polícia do mundo. Seu discurso oculto, e o filme foi um sucesso retumbante apenas nos EUA, contesta o raciocínio da inutilidade das ações bélicas em outros territórios, que prevaleceu após a guerra do Vietnã, e sobretudo reafirma o papel que o governo norte-americano reivindica para si nos dias de hoje de intervir onde queira e como queira. É exemplar o texto da carta de Marshal endereçada a mãe de Ryan sobre a morte dos seus filhos: “tão supremo sacrifício no dever da liberdade”.

Para dar consistência ao discurso do filme, Spielberg recorre a um conjunto de artifícios. O primeiro é o próprio argumento do filme: o resgate de um soldado que teve três dos seus irmãos mortos. Com isso diz ao povo norte-americano que a Pátria valoriza seus filhos, não os abandonando a própria sorte. A pátria preocupa-se ainda com outra entidade igualmente determinante para sua existência: a mãe. E a mãe torna-se então referência obsessiva para o conjunto dos soldados ao longo do filme. As palavras do pelotão contra a missão de resgate, vão sendo pouco a pouco superadas pelo contato com outros soldados e oficiais que aprovam o resgate de Ryan (o senso do cidadão médio) e são definitivamente esquecidas quando Ryan se nega a ser resgatado afirmando que os irmãos que lhe restam são os soldados da sua companhia e que sua mãe terá orgulho de saber que ele não abandonou seu posto.

O segundo é fazer do pelotão de John um microcosmo da nação norte-americana. Nele temos um irlandês, um italiano, um judeu, um puritano, o cidadão do oeste e o cidadão do leste, o da metrópole e o da pequena cidade. A falta que senti-

mos de um negro ocorre por preciosismo de Spielberg, que no objetivo da representação naturalista, correspondeu a realidade histórica da segregação que os negros sofreram no exército norte-americano durante a segunda guerra (isso o filme não diz). Todas as culturas dos EUA dão sua parcela de contribuição no combate de interesse geral, e suas qualidades são complementares.

Um terceiro elemento é a reunião dos valores positivos num homem absolutamente comum, John, o capitão. Ele reúne valores como a coragem, a disciplina, a serenidade, a fraternidade, a destreza militar e a capacidade de comando. No entanto, é um professor numa escola de uma cidade média no oeste americano. Seu espelho, Ryan, é igualmente um homem comum, e são os homens comuns que a pátria espera abracem suas causas.

O quarto elemento em que se apóia o filme é a relação especular entre John e Ryan. Pontuando as passagens temporais, desde o início somos levados a achar que o velho Ryan é John, com as constantes passagens do plano do seu rosto para o plano do rosto de John durante a guerra. Tal relação acentua-se quando John revela sua condição de professor para Ryan e este se diz arrependido da postura que mantinha em relação aos seus professores. E explícita-se na recomendação de John para que Ryan faça por merecer, várias vezes comentadas com seus soldados, verbalizada no momento da morte e lembrada por Ryan na última cena do filme.

Por fim Ryan pronuncia sobre o túmulo de John a frase chave de todo o filme: “A família fez questão de vir comigo. Lembro sempre do que disse. Tentei levar a vida o melhor que pude. Espero ser digno do que vocês fizeram por mim.” É o mesmo que os EUA esperam dos seus cidadãos. É o mesmo que Spielberg parece esperar do povo americano: que preserve na família os valores americanos; que não se esqueça das lições dos patricarcas; que lembrem-se sempre de como a nação foi construída; que não renunciem a convocação da pátria para tornarem-se em nome de Deus “instrumentos perfeitos para a guerra”. A bandeira norte-americana volta a tremular contra o Sol. Por sorte, o antídoto – *Além da Linha Vermelha* foi feito quase a mesma época e concorre também ao Oscar de melhor filme.

A outra face de Woo

Nós nos acostumamos a aceitar as más traduções dos títulos originais dos filmes estrangeiros como uma livre inspiração ou criação poética dos tradutores. Infelizmente, foi-se o tempo onde essas traduções apenas funcionavam para vender melhor o filme. Hoje em dia, elas costumam distorcer o sentido das obras. *A Outra Face* é um bom exemplo disso. Num filme que tematiza o eterno embate entre o bem e o mal, tão caro ao cinema americano, a “outra” face dá entender que este é um filme sobre vilões, sobre os “outros” do cinema americano. Nicholas Cage, que interpreta Castor Troy, seria este “outro” sedutor, foco único da atenção da platéia. Mas o filme está longe de possuir esta perspectiva morna. *Face Off* (numa tradução mais fiel, “face retirada” ou “sem rosto”), o título original, é mais ambíguo, mas sem dúvida reflete melhor o espírito deste terceiro filme que John Woo, cineasta chinês, realizou em Hollywood. Sem rosto estão herói e vilão. Ambos trocam de papéis e, vivendo na pele do outro, ambos enfrentam um pesadelo semelhante.

John Woo é um cineasta atualmente consagrado como um mestre na confecção de cenas de ação. O talento em posicionar a câmera e imprimir um ritmo sonhador à violência rendeu a Woo a fama de coreógrafo e de esteta dentro do mundo cinematográfico. A contradição apenas começa neste nóculo: estrela da violência e do cinema de ação? Como assim? Ela ainda se amplia quando os filmes dirigidos por ele conquistam largas bilheterias e, paradoxalmente, tornam-se dramas bem elaborados e cada vez mais definidos.

Woo costuma conquistar tanto o interesse da grande audiência quanto o de um público vago, herdeiro de certos traços da cinefilia dos anos 60 e 70. A cinefilia foi um movimento, por parte dos espectadores, que cultivou o amor ao cinema enquanto expressão artística, enquanto religião politeísta (eram diversos os santos “maestros”, de Ozu à Hitchcock) e que criou um circuito cinematográfico aberto para os cinemas independentes de todo mundo, para os grandes autores do cinema moderno. John Woo é um cineasta que se proclama herdeiro desta tradição. No entanto, trabalha em Hollywood, meca do cinema de mercado. Como Woo resolve esta contradição, se é que resolve?

Em *Face Off*, o talento de Woo para a ação permanece exuberante e intacto. Pode haver algumas perseguições indevidas, que lembram o que há de pior em Hollywood hoje. Mas, por outro lado, Woo oferece um início vivaz e melodramático como uma ópera oitocentista e, mais tarde, um tiroteio visto pelos olhos cinematográficos de um criança, ao som de “Somewhere over Rainbow”. Este é o lado que os cinéfilos mais gostam de ressaltar em suas publicações obscuras. No entanto, ir além deste terreno, observar melhor este filme de Woo, é sair do consenso e esbarrar com uma polêmica que inclui indústria, cinefilia, arte e mercado.

Sean Archer (John Travolta) é um policial obstinado em aniquilar o assassino de seu filho. Estressado em função de sua pureza, chato (segundo a filha adolescente e colegas de trabalho) por sua obsessão, Archer é um oficial puritano perseguido pela culpa, onde seu individualismo contradiz até o sentido solidário de família: lá está a eterna esposa a solicitar que o marido fique mais em casa. Obstinos como ele, centenas de heróis da cultura americana ajudaram a construir a nação, dos westerns do passado aos filmes de ação do presente. Mas atualmente Archer é um personagem fora de moda, bastante desbancado pelos heróis bem-humorados ou desastrados à moda de Bruce Willis e Mel Gibson. Castor Troy (Nicholas Cage) é contemporâneo por excelência: é o mal charmoso, um demônio “MTV” açucarado na imagem musical de John Woo, produto cool de uma encenação estilizada e abençoada por 100 anos de avanço tecnológico do cinema americano. Enquanto Archer persegue um motivo só: matar o homem que lhe roubou o filho, Troy vive o presente e vê no perigo do terrorismo apenas um prazer. Se procurarmos o que o move, aquilo que, politicamente, o levou a colocar uma bomba no Centro de Convenções de Los Angeles, encontraremos um vácuo, uma pergunta sem resposta.

Esta é a trama, um tanto comum. Mas quando os dois personagens perdem seus rostos e trocam de papéis, tudo se relativiza. O policial, ao encarnar-se no corpo do vilão, reconhece um modo de vida diferente do seu. Troy possui amigos simpáticos, uma mulher que o ama e uma criança, com a idade do filho que Archer perde no início do filme. É um vilão respeitado, temido e amado. Troy, por sua vez, entra no mundo do policial e reconhece a monotonia da vida de um homem norte-americano de classe média casado. Sente saudade da vida de

malfeitor.

John Woo é um cineasta encantado com este jogo dual. É neste terreno oscilante que sua dramaturgia cresce, que surgem suas melhores imagens. *Face Off* é um filme que se centra justamente nesta pungente troca de papéis. Sua riqueza é tanto maior quando vemos Cage interpretando Travolta e vice-versa. Woo se delicia com estes choques: Castor Troy (no corpo de Travolta) transa com a mulher do policial, enquanto este é confinado numa jaula solitária no meio do Pacífico. Cena corajosa, pois em qualquer outro filme hollywoodiano, a mulher “sentiria”, no beijo, que o verdadeiro Sean Archer não está naquele corpo aparentemente conhecido. Há até o fantasma de uma pedofilia incestuosa, na imagem da adolescente, filha de Archer, de calcinha, fumando escondida no quarto cor-de-rosa de Beverly Hills, observada pelo “pai”. Castor Troy é um impostor ali e a narrativa valoriza seu sarcasmo e seu distanciamento.

Estes choques agridem algumas regras básicas do gênero policial e, mais precisamente, alguns alicerces do melodrama norte-americano, base da cultura audiovisual contemporânea. De modo geral, este é um filme que acaba por desnortear as identificações do espectador, ainda que seja uma obra permeada de clichês, de perseguições e de um final feliz (ironicamente sublinhado pela fotografia).

Constar isso não significa de modo algum atribuir ao filme um poder político e cultural de transformar o gênero enquanto segmento de uma indústria. Nem significa atribuir à esta indústria um mérito indevido. Na verdade, debater teoricamente a construção dramática de *Face Off*, é, por um lado, admitir que Woo é vítima de uma parábola antiga, cuja mensagem moral aponta para a eterna subordinação do autor à cárcere da indústria, da autoria artística à impessoalidade do produto, do particular do filme ao geral do gênero mercadológico.

Seguindo este raciocínio, talvez a grande constatação seja a de que o CINUSP exhibe *Face Off* para um público universitário que gosta do filme, muito porque os intelectuais também são um público alvo desta indústria e que, nós, acadêmicos, somos mais um nicho alcançado pela flexibilidade das diversas leituras que Hollywood imprime a seus filmes. É inegável que isto seja possível, na medida em que *Face Off* pode ser um filme de ação ou, paralelamente, uma obra sofisticada no limite do seu gênero.

Debater *Face Off* então seria o reflexo condicionado, ou um ato já domesticado na fonte, previamente programado por uma indústria cultural tentacular e onipresente. Imagino que você, espectador da mostra, deve estar inquieto, se sentindo um pouco agredido ou impotente, conforme concorde ou não com este ponto de vista. Mas eu disse que haveria polêmica.

Talvez cheguemos à conclusão de que a cinefilia é um público qualificado que, mesmo previsto pela indústria, lhe fornece ar fresco, um respiro de inteligência, ou uma má consciência. Talvez o grande debate de *Face Off*, e de outros filmes desta mostra, acabe sendo este: definir as relações entre público e indústria. Se partirmos da memória das experiências cinéfilas dos anos 60 e 70, e de todas as grandes obras que floresceram nesse período, em parte devido a esta relação particular, apaixonada, entre espectador-filme. Se partirmos inclusive da inexpressividade deste mesmo público cinéfilo no período pós *Guerra nas Estrelas*, *Face Off* talvez possa ser lido, no fim das contas, como um convite à reconstrução.

Alfredo Manevy - estudante de cinema, produtor do curta-metragem “Alex”



Muitos e muitos macacos



Os 12 Macacos

Os 12 macacos é a história de Cole, um condenado do ano 2035 que é enviado ao nosso tempo para levar de volta à sua época um vírus responsável pelo quase total extermínio da raça humana. Cumprindo sua missão, Cole receberá o perdão de sua pena.

Mas será mesmo só isso? Terry Gilliam terá simplesmente alugado seus talentos para a fábrica hollywoodiana de aparente entretenimento inofensivo e efetivo instrumento de controle ideológico e comercial? Não me parece.

Se *Os 12 Macacos* fosse simplesmente uma versão ficção científica de uma história de detetive, por que a nossa sensação de estranhamento como espectador? Mais do que moldes gerais de roteiro, que segue padrões de gênero a ponto de permitir o consumo do filme como tal, devemos tentar identificar as características desviantes do filme, a partir das quais podemos tentar compreender a estratégia de autor de Gilliam fren-

te à maquinaria industrial, comercial e estética de Hollywood.

A primeira e óbvia ruptura do filme em relação às normas clássicas é com a continuidade temporal. Entretanto, não há em *Os 12 Macacos* nada como a desordenação temporal de um filme do alto modernismo cinematográfico, como *Ano passado em Marienbad*, por exemplo. Não é difícil para o espectador saber sempre em que tempo a história se encontra. Existem, entretanto, as contradições típicas das histórias de viagem no tempo: as ações de Cole em nossa época não alteram o futuro? Exemplarmente: se ele deixou a gravação que inocenta o "exército do 12 macacos", então ela estaria "sempre lá", no futuro, o que tornaria sua viagem desnecessária, o que faria com que ele não deixasse a mensagem, etc. etc. Tais contradições são inerentes a essas histórias, que violam a cadeia de causalidades. Mas isso não impede que desfrutemos da narrativa, sem maiores problematizações.

Entretanto, a estranheza permanece. O foco central de inquietação é, certamente, o do estatuto do que se vê. É largamente reconhecido o pacto ilusionista que implicitamente estabelecemos com qualquer filme. Mas esse pacto está subordinado à manutenção desproblematizada de certo regime narrativo. As regras do cinema clássico, que ocultam a instância narrativa e constroem para o espectador um olhar ao mesmo tempo de grandes poderes de clareza e capaz de provocar a empatia com as personagens, é o resultado do desenvolvimento da linguagem cinematográfica no sentido de uma plena realização do ilusionismo. O cinema moderno rompe justamente com essa manifestação cinematográfica da plenitude narrativa, que, na literatura, já tinha entrado em crise com as experiências dos romancistas do início do século.

Explicitamente, a certa altura de *Os 12 Macacos*, a realidade (dentro do mundo ficcional) do que vemos é contestada. Há pelo menos 3 registros diferentes no filme: o mundo de 2035, o mundo dos anos 90 e o sonho/lembança do aeroporto. Onde está o real? As imagens que vemos podem todas ser projeções do protagonista, que é incapaz de definir-se em relação a esses "mundos" nos quais vive.

É sempre fundamental que um filme construa um ponto de vista, ou mesmo mais de um. No cinema clássico, esse lugar do espectador é sempre claro e distinto. Em *Os 12 Macacos* não é assim. E perceba-se que não se trata de um olhar "fisicamente" confundido com o de um personagem em confusão. De

fato, há pouco uso de câmera subjetiva no filme, e Bruce Willis está quase que permanentemente em cena. Mas o que importa é o ponto de vista narrativo. Basta que entendamos o que vemos como a história sendo contada por Cole para percebermos do que se trata, e sua importância. Veja-se, reforçando a confusão, que tudo o que vemos de 2035 tem Cole como foco narrativo. Não há nenhuma cena onde ele não esteja presente. A hipótese de delírio só não se impõe com total força devido a anterioridade do mundo de 2035 na narrativa, o que lhe confere, de início, estatuto de realidade (imagine-se se o filme iniciasse no hospício).

Essa falta de clareza diegética estabelece um terreno de encontro entre Hollywood e Gilliam. *Os 12 Macacos* é uma versão do noir, aquela tendência cinematográfica que, nos anos 40, como que “contaminou” o cinema clássico com incertezas de identidades, incapacidade dos protagonistas em retirar das falsas aparências a verdade, a distorção dos cenários segundo os prismas subjetivos, obscuros e confusos, dos seus personagens, a multiplicação de sentidos do que se vê, devido à multiplicação de pontos de vista.

Terry Gilliam, autor de *As aventuras do Barão de Munchausen* e *Brazil*, o filme, tem como temática principal o caráter construído e autoritário do que se toma como “a realidade”, que entra em colapso em suas representações cinematográficas contaminadas pela loucura imaginativa de seus protagonistas. Cole, se por um lado é um sucessor dos heróis do cinema noir, é também irmão de *Munchausen* e do funcionário rebelado de *Brazil*. Gilliam dá continuidade à sua obra autoral dentro de um esquema de gênero.

Vejamos algumas das marcas dessa operação.

O questionamento da identidade do protagonista se faz por repetidos interrogatórios e aprisionamento por instituições que, à maneira analisada por Foucault, exigem confissões e regulam os discursos: os cientistas de 2035, e no nosso mundo, a polícia e as instituições psiquiátricas (a própria protagonista é uma psiquiatra, que terá que por em dúvida o discurso que sempre tomou como verdade). Veja-se que a quase totalidade das cenas que se passam nesses espaços institucionais é filmada em planos inclinados, ou então por travellings, trajetórias ou planos gerais que chamam a atenção para si próprios, adquirindo uma conotação de impessoalidade vigilante e poderosa. O único momento em que o regime de decupagem

adquire uma “normalidade” é no trecho no Cole e a psiquiatra convivem - não por coincidência, o primeiro contato humano diretamente interpessoal do filme (numa repetição do par romântico de *Brazil*). Mesmo aí, os ambientes são invernais e opressivos. Ou, quando as cenas são urbanas, os enquadramentos e situações são claustrofóbicos, assemelhando-se ao ambiente urbano opressivo do noir.

Mas a marca mais explícita de conjugação entre noir e modernidade narrativa creio que está na voz over. Essa voz, que chama Cole de “Bob” (pondo mais uma vez sua identidade em cheque) diz explicitamente que pode estar na cela ao lado, ou pode estar apenas na cabeça de Cole ou ainda pode estar “no escritório central, espionando você e os imbecis dos cientistas”. É quase uma explicitação da instância narrativa. Além disso, a voz também não respeita o tempo, e até mesma “encarna-se” num mendigo, apenas para depois negar essa identidade.

Por fim, para além desses recursos narrativos, na cena do pleno reconhecimento inter-subjetivo do par romântico, novamente o que é posto em pauta é, diretamente, o regime narrativo. Os dois se reconhecem - e ela o faz para além de qualquer plausibilidade causal - quando se vêem disfarçados, com os traços que, desde o começo do filme, aparecem no sonho de Cole. Não apenas o sonho é apontado como o registro fundamental, portador da identidade, como esse reconhecimento acontece imediatamente depois dos dois assistirem no cinema Vertigo, o filme no qual, mais marcadamente, o cinema clássico se auto-tematiza, expondo a produção daquilo que se vê e se toma como verdade. No trecho que aparece em *Os 12 Macacos*, ocorre o encontro romântico entre Scottie, o detetive, e a mulher que, nesse momento de Vertigo, se apresenta como Madeleine, e se descobre como uma reencarnação de Carlota. Mais adiante, no filme de Hitchcock, isso será desmascarado, mas a revelação da verdade da encenação implicará na desgraça dos protagonistas. Elegendo o momento da farsa como pontuação do reconhecimento, Gilliam como que identifica na criação, e não na “verdade”, o caminho da liberdade. O que pode ser tomado como uma auto-reflexão sobre sua função de artista frente aos poderes industriais sob os quais vive e trabalha.

Leandro Saraiva - estudante de cinema,
montador do curta-metragem “Walking Around”

Maquina Mortífera 4:

Diversão e auto-celebração na Hollywood dos anos 90

O diretor de *Máquina Mortífera 4*, Richard Donner, chamou a atenção do público pela primeira vez com o mega-sucesso *Superman*; em 1978. Contando a estória do Homem de Aço, ele provou para Hollywood o seu talento como entertainer; e sua capacidade de produzir milhões de dólares dirigindo filmes com diversão garantida para o público jovem. Como a maioria dos diretores da indústria cinematográfica americana atual, Donner não possui grande personalidade e seus filmes são bastante irregulares.

Durante a década de 80 dirigiu, além da série *Máquina Mortífera*, pérolas do entretenimento infanto-juvenil, como *Ladyhawk*; - fábula ambientada na Idade Média sobre uma maldição que impedia o encontro de dois amantes - e *Goonies*; - estória de uma caça ao tesouro protagonizada por jovens de idades entre 10 e 17 anos, com direito a gangsters e piratas.

A série *Maquina Mortífera*; segue o estilo de seu criador: é entretenimento em seu estado mais puro e inconseqüente, sendo um dos grandes exemplos da produção hollywoodiana do final da década de 80 e começo de 90. E é justamente isto que torna a análise de *Máquina Mortífera 4* interessante.

Máquina Mortífera 1 renovou o gênero policial ao humanizar seus heróis. Diferente dos personagens protagonizados por Clint Eastwood e Charles Bronson no fim da década de 70 e início de 80, em séries como *Dirty Harry* e *Desejo de Matar*, Martin Riggs e principalmente Roger Murtaugh (protagonistas de toda a série *Máquina Mortífera*) possuem vida pessoal, família, amigos, conversam sobre a vida, bebem cerveja, preocupam-se com a idade, com a educação dos filhos, apaixonam-se e fazem brincadeiras. Em outras palavras são seres humanos mais próximos da realidade cotidiana que os psicopatas frios e obcecados de Bronson e Eastwood. Esta mudança causou um efeito imediato nos filmes que o seguiram, e até o início da década de 90 os filmes de ação foram dominados por heróis com fraquezas, bem humorados, com uma série de problemas pessoais complicando ainda mais a sua tarefa de ajudar

o mundo. São exemplos disso a série *Duro de Matar*; *Tango e Cash*, *O Último Grande Herói*, *Demolition Man*, *Hudson Hawk*, etc....

Uma nova mudança no gênero ocorreu em meados da década de 90 com *Velocidade Máxima*. Este filme de Jan de Bont, radicalizou a fórmula ação ininterrupta, personagens estereotipados, roteiros esquemáticos, chegando quase a eliminar o roteiro e os personagens. A estória do filme foi reduzida a seus elementos mínimos, evidenciando a estrutura do filme (a própria premissa do filme é verbalizada quando o vilão diz ao mocinho: "Problema: você está em um ônibus em movimento; se ele diminuir a velocidade ele explode; o que você faz?") e os personagens tornam-se completamente planos, sendo reduzidos a ícones (o herói, o vilão, a mocinha) que quase impossibilitam a identificação do espectador com os protagonistas. Além disso *Velocidade Máxima*, juntamente com *Twister*, deu início à série de filmes-catástrofe que se tornaram o grande filão da indústria nos últimos anos. Filmes como *Volcano*, *O Inferno de Dante*, *Godzilla*, *Armageddon* e *Impacto Profundo* tornaram-se as bandeiras de frente dos grandes estúdios, todos seguindo a fórmula apresentada por *Velocidade Máxima*.

Neste contexto, *Máquina Mortífera* surge para revitalizar o gênero policial, abafado pela onda de efeitos especiais mirabolantes trazida pelos filmes-catástrofes dos últimos 4 anos, adaptando a série *Máquina Mortífera* para esta nova fórmula proposta por Hollywood e, ao mesmo tempo, rendendo uma homenagem tanto à própria série quanto à equipe central responsável pela mesma, impondo (ou, quem sabe, apenas constatando) a sua presença enquanto cultura global (em um nível próximo àquele em que se encontram Mickey Mouse e *Star Wars*).

A estrutura concebida para o filme amplia a tendência à comicidade desenvolvida pela série nos outros três filmes, tornando-o mais uma comédia que um filme de ação. Esta modificação é conciliada com a nova fórmula do "cinemão" hollywoodiano, através da desvalorização da estória do filme em relação às cenas que a compõe. Assim como nos filmes-catástrofes dos últimos anos, a estória perde valor e torna-se apenas um suporte para cenas espetaculares. O diferencial de *Máquina Mortífera 4*, e o que o torna mais divertido e interessante que os dinossauros e vulcões digitalizados, é o fato destas cenas serem pautadas por piadas e tiradas cômicas bem construídas, ao invés de efeitos especiais. Outra regra apontada por Hollywood nos últimos anos e seguida à risca por este filme é

a fusão de gêneros com intuito de aumentar o público. Desta forma, *Máquina Mortífera 4* mistura o gênero policial com comédia e artes marciais, buscando ampliar o leque de atrações oferecidas ao público.

Ao mesmo tempo que realiza estas modificações para se adequar ao cinema do fim da década, *Máquina Mortífera 4* mantém algumas das linhas narrativas centrais da série (o desenvolvimento do relacionamento entre Riggs e Murtaugh, o relacionamento de ambos com seus superiores, o envelhecimento dos mesmos, e o crescimento dos filhos de Murtaugh), preservando a integridade, e conseqüentemente a continuidade da mesma. Além disso, *Máquina Mortífera 4* realiza uma auto-celebração ao brincar com as convenções, estilo, e personagens que criou, convidando o espectador a divertir-se numa grande festa em que todos os personagens principais dos outros três filmes, e mais alguns novos, brincam pelas ruas de Los Angeles com uma inconseqüência possível apenas para crianças e heróis de filmes de ação. O último - e talvez maior - trunfo deste filme para conquistar o espectador é envolvê-lo neste circo e convencê-lo de que ele é membro da "grande família Máquina Mortífera" onde sempre poderá encontrar diversão (por um preço módico, é claro).

Mas é preciso reconhecer que a diversão é de boa qualidade. Há tempos que Hollywood não produzia um filme tão leve e fluente. E mesmo que culturalmente *Máquina Mortífera 4* venha a reafirmar o nosso estado de completa colonização, é difícil não se deixar levar pela celebração da amizade e pela diversão inconseqüente que nos é vendida por Richard Donner. Pelo menos, podemos sair satisfeitos do cinema, com a sensação de ter recebido tudo aquilo pelo que pagamos na bilheteria (algo difícil de acontecer com a maioria dos blockbusters que Hollywood nos empurra goela abaixo).

Maurício Hirata F. - estudante de cinema,
fotógrafo do curta-metragem "Walking Around"

É Fantástico!

Imagine se um dia você descobrisse que aquela professora chata do colégio é natural de uma das luas de Vênus. Que um cachorro antipático é apenas o disfarce para um alienígena especialista em política intergaláctica. E que o superastro Silvester Stalone é apenas uma entre as várias personalidades alienígenas.

Resumindo: qualquer um na rua pode ser um extra-terrestre disfarçado. O chatérrimo mundo em que vivemos, cheio de pequenos burgueses tentando sobreviver é apenas um mundo de aparência. Por baixo dele há toda uma fauna de cefalópodes, insetos intergalácticos, príncipes arturianos, etc...

O "fantástico" é que salva o homem do tédio. Se a vida se resumir a nossa província e for totalmente explicada pela ciência o mundo será moroso e chato. Um mundo sem espíritos, sem fantasmas, sem regiões desconhecidos, sem alienígenas, sem mistérios é um mundo sem poesia. Aí está a principal chave de sucesso de *Homens de Preto* e, também, de *Arquivo X*.

A cultura do medinho em *Arquivo X*

Arquivo X é a principal referência para entender o sucesso de *Homens de Preto*. Em uma frase: *Homens de Preto* é o *Arquivo X* com humor. Ambos preenchem o vazio de fantástico, mas com duas posturas muito distintas: o medo e o fascínio. *Homens de preto*, opta pelo fascínio. *Arquivo X* pelo medo.

Arquivo X é o grande representante atual da cultura pequeno-burguesa. Se é impossível negar a diferença entre pessoas e culturas, a conclusão pequeno-burguesa é simples: não confie em ninguém. *Arquivo X* fez sucesso com o pressuposto paranóico da desconfiança permanente. *Arquivo X* é o maior divulgador de uma cultura do medo.

Medo é bom, mas só com a namorada. Ter medo junto é uma experiência de comunhão que aproxima as pessoas. Prova disso é qualquer filme de aventura, onde o herói sempre conquista a mocinha pela exposição ao perigo. Agora, ter medo o tempo inteiro e não agarrar a moça, ficar naquela postura passiva com cara de bonzinho, obsessivo por alien sem sequer vê-lo é coisa de anti-herói fracassado. É o que é pior: assistir a um seriado que não sai daquilo, o tempo inteiro aquela trilha pesada, aquele clima de "cuidado...vai acontecer algo...". *Arquivo X*

é a expressão do medinho permanente que sofre o pequeno-burguês infantilizado ao descobrir a todo instante que o mundo não é idêntico a ele próprio.

MIB é exatamente o oposto de *Arquivo X*. O herói decide entrar para a corporação e se tornar um Homem de Preto, pois "gosta de novas experiências". Ele entrou por prazer e não por trauma de infância. Os Homens de Preto fazem com os alienígenas a mesma coisa que os Caça-Fantasmas fizeram com as almas penadas: eles as enfrentam de frente, cara a cara, olho no olho. E se divertem com isso. Afinal de contas qualquer um que já foi criança e teve medo de escuro sabe que é fácil superar o trauma: basta abrir o olho e não ver o tal do Fantasma. E depois, ficar tirando sarro dele, dizer que ele é bobão, que não consegue aparecer. Os espectadores de *Arquivo X* deviam abrir o olho pelo menos uma vez, quem sabe para ver *Homens de Preto*. Deviam parar de ter medo de alien, e começar a curtir o fantástico, o mistério e o diferente.

Os policiais e suas mulheres

MIB tem ainda os ingredientes de um bom policial: uma dupla de agentes que combate inimigos e juntos conquistam a amizade. Esses filmes de duplas de heróis estouraram nos anos 80 (*Máquina Mortífera* é o mais bem sucedido exemplar da leva) substituindo os policiais solitários e psicóticos dos anos 70 (cujos melhores exemplos são interpretados pelo personagem de Charles Bronson na série *Desejo de Matar* e Clint Eastwood, como *Dirty Harry* na série iniciada com *Perseguidor Implacável*). Nos filmes de dupla a trama policial torna-se o cenário ideal para a construção da amizade. Expostos ao perigo de tiros e vilões os protagonistas se aproximam pelo medo comum e, no transcorrer dos filmes, aprendem a conviver com suas diferenças. *Homens de Preto* remete a esses filmes de dupla, com o policial mais experiente e o parceiro jovem. Um aprendendo com o outro e os dois se tornando amigos.

É interessante notar a presença das mulheres nesses filmes. O universo do policial que antes era exclusivamente masculino foi sendo progressivamente "invadido" a partir do final dos anos 80. Em *Máquina Mortífera 3*, Mel Gibson consegue finalmente uma namorada (interpretada por Rene Russo) que não morre no final e garante sua presença no quarto episódio. Em *Dirty Harry na Lista Negra* (quinto filme da série que começou com *Perseguidor Implacável*) o próprio cowboy solitário



protagonizado por Clint Eastwood se enamora e aceita abrir sua privacidade. A partir daí as mulheres entrarão definitivamente no universo da ação. *True Lies*, de James Cameron, é o filme que melhor sinaliza essa tendência. Sob o gênero ação, o filme trabalha como uma comédia romântica: um agente secreto trabalha fora e deixa a mulher sozinha em casa. Mas a mulher também quer aventuras e ele percebe que, para salvar seu casamento, deve levar a mulher para trabalhar com ele. A partir daí os dois viverão aventuras comuns consolidando o relacionamento. A mulher deixa de ser dona de casa ou de trabalhar fora sozinha (tal como a protagonista de *True Lies*) e passa a trabalhar com o marido, num projeto comum.

O roteiro de *MIB - Homens de Preto* realiza o mesmo movimento. Ele é ainda mais didático ressaltando a diferença entre as duas gerações de agentes. O agente mais velho que começou a trabalhar a trinta anos atrás teve que optar: ou uma vida cem por cento profissional, mas cheia de aventuras, ou uma vida pessoal com a esposa, mas cheia de tédio. Optou pela aventura e passou a vida sentindo falta da esposa. Já o agente mais jovem não teve que escolher: consegue juntar o útil ao agradável, fazendo com que a mocinha do filme vire também agente, uma "mulher de preto". Tal como *True Lies* o casal trabalhará junto, consolidando a união.

Essa mudança da representação dos relacionamentos nos filmes dos anos 90 expõe uma solução ao eterno conflito dos

casais: trabalhar ou ficar em casa, vida profissional ou pessoal. Conflito esse que foi acentuado com o fato da mulher também trabalhar fora dissolvendo ainda mais a relação do casal. Homem e mulher trabalharem juntos é a solução exposta nesses filmes. Uma solução que, por enquanto, foi "adotada" por poucos casais contemporâneos mas que, projetada em grandes sucessos das telas, pode influenciar as novas gerações.

Resumindo

Ficam para outra vez as referências ao ótimo Barry Sonnenfelde e as reflexões relativas a representação dos extraterrestres ao longo do século XX.

Resumir é preciso. Reza a lenda que os produtores de Hollywood dão apenas 1 minuto para você expor sua idéia e nesse tempo percebem as qualidades do filme. O exercício final é vender o filme ao produtor, resumir *MIB* em poucas frases. Ficaria mais ou menos assim: *MIB* é um *Arquivo X* com clima de *Caça-Fantasmas*. Ou seja é o *Arquivo X* em forma de comédia e com heróis potentes. Os aliens aparecerão na tela abrindo espaço para utilização de efeitos especiais. E os protagonistas são uma dupla de agentes, do estilo *Máquina Mortífera*, individualizados e com relações pessoais.

Sem dúvida alguma uma fórmula de sucesso.

Newton Cannito - estudante de cinema

Sabão, espuma e alegria

No final dos anos 50, Barthes reuniu em Mitologias os textos que escreveu mensalmente para jornais nos anos anteriores. “Saponáceos e detergentes”, um dos textos da coletânea, tornou-se um clássico. Brincando de antropólogo, o autor fazia, através de propagandas de sabão, uma espécie de análise do simbolismo dos nativos da França. A diferença era que Barthes, também nativo, debruçava-se sobre seu próprio cotidiano, buscando revelar os modos simbólicos do combate entre o lado sujo do mundo e as forças capazes de fazer frente às ameaças desintegradoras que agiam no inconsciente ideológico de seus contemporâneos. Além de brilhantemente divertido, ele mostrava as possibilidades de uma crítica à cultura de massa que se ativesse à linguagem.

Transferia, com alto rendimento de crítica ideológica, os sofisticados recursos da semiótica ao domínio dos comerciais de detergentes, dos *fait divers* da imprensa diária, da literatura de banca de revista, das mitologias da sociedade em que vivia.

Truffaut dizia que um filme, quando chega à casa dos milhões de espectadores, deixa de ser uma fato estético para tornar-se um fato sociológico. Vira, por assim dizer, sabão. Mas será sempre possível brincarmos de mitólogos com detergentes e filmes? É evidente que há sempre o risco do abuso, e não faltam piadas que ridicularizam a arbitrariedade arrogante

de boa parte do que se apresenta como crítica.

“Há uma equação de forças subjacente a *O Quinto Elemento*. O confronto entre o Bem e o Mal é cósmico e cíclico: a cada 5 mil anos as forças do Gênese e do Apocalipse se enfrentam. O Mal, a Morte Absoluta, vem do espaço, é da natureza das coisas. Mas para que haja drama, o Bem precisa ser composto, reunindo os Quatro Elementos em torno do Quinto: o Homem. Ou melhor, a Mulher. Ou melhor ainda: a Mulher Perfeita. Ou, melhor que tudo, o Amor entre a Mulher Perfeita (que, literalmente, não é desse planeta) e um Homem Comum, como eu, como você, como... Bruce Willis! Moral geral da história: a Vida triunfa pela superação da Humanidade, pela transcendência amorosa do que somos rumo ao que podemos ser”.

Dá para engolir? Será que cabe “tanta metafísica” na ponte de comando, tipo Enterprise de segunda mão, onde a reencarnação de Obi-Wan num padre astrofísico apresenta para o presidente (vestido com a farda de gala da velha Federação, mas com pose de personagem ainda mais velho de *Flash Gordon*) essa “teoria” kitsch, tão prontamente aceita?

Se não dá, por que o desconforto? Seria porque essa interpretação reproduz o kitsch filosófico do filme, sendo ela mesmo kitsch? Quer dizer, se Barthes “desencava” das propagandas de sabão um modo de ver o mundo, sua interpretação é uma invenção/descoberta. O mesmo não acontece se reproduzirmos o nível do discurso do objeto na interpretação. Essências como “o Mal” e o “Quinto Elemento” são a matéria-prima do próprio filme.

Mas se fosse só isso, o filme seria apenas kitsch e caberia a quem deseje comentá-lo apenas tentar evidenciar o ridículo de sua pretensão. Mas ainda assim creio que continuaríamos colados ao mesmo nível de discurso do filme. Afinal, essa desautorização do kitsch já não é indicado pela excessiva facilidade (irônica?) com que a “teoria” do dublê de Obi-wan é aceita pelo presidente e pelo estilo “Enterprise de segunda mão” da ponte de comando?

O filme seria, então, desprezioso, um filme de aventura e ação bem humorado, que ri das “grandes questões”? Certamente há algo disso em *O Quinto Elemento*. Mas nem todas as risadas que ele provoca vêm daí.

Não se ri apenas da metafísica meio boba que oferece os pólos do drama. Muito do humor vem das citações que são quase um delírio do filme: Enterprise, Galática, Duro de Matar,



filmes-catástrofes, filmes de guerra etc. etc. Mas nem bem “entramos na onda” de um dos estilos reciclados com os quais o filme é construído, e ele já é desautorizado: “Obi-wan” faz confissões para um barman cibernético, o general é preso no freezer, a mocinha Super-Mulher toma um banho forçado de “autoducha”, o arquivilão engasga e por aí vai.

E ainda no mesmo “caldo” entram as sofisticadas contribuições cenográficas de Moebius e os figurinos de Gautier.

O princípio geral do filme parece estar encarnado em Ruby. O filme tem que “pipocar”, ser “green”: esperto, ágil, veloz, melange. Talvez a cena emblemática seja aquela em que Ruby apresenta o teatro Floshton: “estamos aqui no mais lindo teatro do cosmos, uma réplica perfeita do teatro...do teatro...ah, quem se importa?”, pergunta ele diretamente para o espectador. A narração auto-comenta-se: é preciso manter o espectador permanentemente ocupado, num fluxo que esvazia os conteúdos de cada elemento.

Qualquer semelhança com profissões de fé pós-modernas não me parecem mera coincidência, mas uma estratégia narrativa e comercial.

Um filme de capital francês, de 90 milhões de dólares. Quer, e precisa, agradar os mais variados públicos e, ao mesmo tempo, pretende ser um comentário sobre a situação do cinema atual, de capitais, elencos e públicos internacionais, onde as tradições narrativas se equivalem. Ao mesmo tempo, o público ri da sucessão de desmascaramentos e embarca nos diferentes fragmentos cinematográficos que se sucedem.

Supersaturação de referências, estetização de todos os elementos; consequente esvaziamento de suas cargas representativas, com o destronamento de qualquer seriedade. São elementos semelhantes aos que Susan Sontag aponta na em “Notas sobre o camp”, texto de 1964, bem anterior às apologias pós-modernas. É fácil reconhecer nossa atitude frente à *O Quinto Elemento* na reação de Sontag à estética camp: simpatia por sua capacidade de distanciamento bem humorado e, ao mesmo tempo, temor pelo vácuo que resulta dessas estrepolias. No fundo, o incômodo frente à reivindicação de uma estética sem ética, que, sob a alegre aparência da deslegitimação da seriedade e solenidade, quer impor uma visão da arte como pura brincadeira.

Leandro Saraiva



Missão impossível

Começa a temporada de 1996 para o lançamento dos blockbusters, os arrasa-quarteirões. *Missão Impossível* abre a temporada de verão americano.

E como isto começou?

Tom Cruise associou-se a sua própria agente, Paula Wagner, e fundaram uma companhia produtora. Para inaugurar a companhia produtora, eles buscavam um filme de grande apelo popular, que pudesse oferecer um poderoso *franshising* no mercado, não só com este filme, mas com suas possíveis continuações; para sempre associado à figura de Tom Cruise.

Para chegarem a uma resposta, não foi preciso muita originalidade. Bastou ligar a TV. *Missão Impossível*, a série-de-TV, oferecia o que procuravam. Neste estágio, o que importa não é a fidelidade aos princípios da série. Tudo se resume ao *high-concept*. Uma idéia que por si só já engaja o interesse do público em assistir ao filme: *Godzilla*, *Batman*, *Guerra nas Estrelas*, *Parque dos Dinossauros*, *Titanic*, *Top Gun*.

Quando Cruise falou aos executivos de estúdio sobre *Missão Impossível*, bastou pronunciar o nome da série de TV para todos ali identificarem o tipo, gênero e qualidade do filme. *High-concept*. A idéia central do filme tem que conquistar em menos de 25 palavras, como aprendemos em *O Jogador*.

Em seguida, com o apoio da Paramount, Cruise e Wagner saíram em busca de um diretor para viabilizá-lo. Brian De Palma parecia uma escolha adequada. Bom diretor de atores, consistente em sua longa produção de filmes, conhecido pela sua habilidade com o gênero do suspense, aberto a negociações com um produtor forte, minucioso e organizado. E, principalmente, buscando desesperadamente por um sucesso de bilheteria.

A carreira cinematográfica de Brian De Palma foi bastante acidentada. Para garantir sua liberdade (condicional) dentro do sistema, De Palma concentrou-se no gênero do suspense. Para isso, apropriou-se das técnicas cinematográficas e do conteúdo psicológico apresentados por um de seus mestres, Alfred Hitchcock, levando-os a uma escala acima, em termos de virtuosismo e perversidade. Críticos se mostravam impressionados com a inteligência visual de De Palma, além de uma sensibilidade ambígua em relação ao gênero comercial em que se inseria.

Depois de vários filmes, a carreira de De Palma carecia de algum sucesso de público recente que o deixasse em posição de destaque na indústria cinematográfica.

Rumores de sua aposentadoria já circulavam pela comunidade cinematográfica quando Brian de Palma assumiu a cadeira de diretor em *Missão Impossível*. Mais uma vez, submetia-se aos interesses de um grande estúdio e de um produtor forte -sua própria estrela no filme-, na esperança de garantir um sucesso de bilheteria e retomar a liberdade almejada para seus próximos filmes.

O período de roteirização seria fundamental para estabelecer as regras do jogo e legitimar o diretor -ou produtor- como responsável pelo projeto. Assim, deu-se início à disputa de poder entre Tom Cruise e Brian De Palma e suas respectivas visões do que seria o filme *Missão Impossível*.

Para Cruise, a questão é seguir uma fórmula de ação e entretenimento e valorizar sua imagem no filme, rendendo um material promocional que desse prosseguimento ao seu status na indústria. Para De Palma, o intento é viabilizar um sucesso de bilheteria e, também, imprimir sua personalidade a um material até então tão pasteurizado e vazio de conteúdo quanto qualquer outro filme de ação.

A consequência desse embate resultou num filme confuso, irregular, onde por vezes temos a dispensável cena de Cruise delirando sozinho num quarto de hotel, até momentos antológicos que remetem à série original, como a sequência dentro do quartel-general da CIA.

Ainda assim, analisando detidamente, o filme difere dos blockbusters por não ter a abordagem própria do gênero: pirotecnia publicitária, sem nenhum critério, só para acobertar a falta de conteúdo. Ao contrário, o filme carrega consigo os velhos valores de De Palma.

De Palma emprega um estilo próprio de dirigir com base num famoso axioma como visão de mundo, inspirado no próprio estilo narrativo de Hitchcock: tudo é aparência, ou como gosta de repetir, "um filme mente 24 vezes por segundo". Trata-se de uma oportunidade para construir quebra-cabeças e fazer com que o espectador reconstrua-os com o protagonista. Críticos levantaram a questão: o quanto desta visão de mundo não é apenas uma justificativa para fazer os filmes que De Palma gosta e sabe fazer, ao invés de ser sua verdadeira consciência moral. A pergunta fica no ar.

Enquanto isso, *Missão Impossível* preserva dois aspectos

interessantes de seus filmes: o primeiro e mais explícito, é sua desconfiança em relação ao establishment. Em outras palavras, a polícia é sempre de muito pouca utilidade (não espere encontrar um herói policial digno em seus filmes), as massas são estúpidas, um rebanho de iludidos. De Palma alimenta uma forte paranóia contra a coletividade. Políticos são corruptos, autoridades são decadentes ou burocráticas, como o “guardião” do cofre da CIA. As instituições são hipócritas e perigosas. O governo vive entre escândalos abafados e associações criminosas. Vide *Um Tiro na Noite*, *Olhos de Serpente*, *Vestida para Matar ou Julgamento Final*. Em geral, quem fazem os antagonistas são aqueles que, em outros filmes, consideraríamos os “mocinhos”.

O segundo aspecto dos filmes de DePalma é algo que já se encontra interiorizada na obra de Hitchcock: criar um protagonista cujo comportamento reproduz o comportamento do espectador. Em outras palavras, o desafio para o espectador e o protagonista é o mesmo; sofrendo a oposição de um antagonista oculto, que os faz acreditar em algo. No final, aquilo em que nós -espectador e protagonista- acreditamos revela-se uma ilusão de ótica, um golpe cinematográfico. Parece família à narrativa de De Palma? *Obsessão*, *Dublê de Corpo* e *Olhos de Serpente* são alguns exemplos. O herói começa como testemunha de um crime, figura passiva na narrativa, mas que, pouco a pouco, assume papel ativo na trama. Investiga o crime, tentando remontar o quebra-cabeça. Através de fragmentos, o herói tenta criar uma imagem de conjunto, encontrar a verdade. Mas, no final, o herói descobre-se manipulado. Percebe que os fragmentos só levam a uma interpretação da realidade. Interpretação esta induzida pelo antagonista. O protagonista/espectador manipulado pelo antagonista/criador da história. E, quase sempre, o antagonista é aquele que se faz passar por amigo. Chegamos ao axioma de De Palma: tudo é aparência, nada é realidade. E não é este, segundo De Palma, o papel do cinema americano? Enganar o espectador, fazê-lo crer que aquela ilusão é realidade, está de fato acontecendo? É justamente o que ele explora em seus filmes.

Em *Missão Impossível*, a abordagem de De Palma não é diferente. Ethan Hunt é testemunha da morte de toda sua equipe. Ele é acusado pelo crime. Para provar sua inocência, perseguirá o verdadeiro criminoso, utilizando-se da tecnologia -como o personagem de John Travolta fez em *Um Tiro na Noite*-

para encontrá-lo. Além disso, para encontrar a verdade, Hunt tem que se despir dele mesmo, de suas convicções, de sua personalidade original. Momento climático e mais representativo de tal processo é a sequência do “cofre da CIA”.

Para entrar lá, é preciso todo tipo de identificação: a retina do olho, digital, código memorizado. Mas, Hunt, ao contrário, terá que abdicar de tudo isso e mais o peso do seu corpo, o calor que emana, qualquer ruído que naturalmente faria. Terá que abdicar da sua presença física, do seu “eu”; para assim conquistar seus objetivos e naturalmente, descobrir -no enredo De Palma- que foi traído pelo seu amigo e pela esposa dele. Importante apontar que a esposa do amigo é o única elo de ligação que Hunt mantém com seu passado, com sua personalidade original. E é justamente este elo que se provará “contaminado” pelo crime. Não é coincidência o fato dela ser mulher e ainda mais casada com seu mentor e melhor amigo, fazendo valer inúmeras críticas à misoginia de De Palma, geralmente caracterizando a mulher nos seus filmes como objeto do desejo masculino ou, mais corretamente, como simples imagem criada e desejada pelo homem. Em geral, nos seus filmes, De Palma é mais cético em seu final: seu protagonista nunca consegue abdicar do próprio passado, da sua identidade original. Por isso, paga um preço alto. E não é assim com *Olhos de Serpente* ou *Julgamento Final*?

Já em *Missão Impossível*, com a tecnologia e com o sangue-frio de ator/agente, é possível interpretar outros personagens, abandonando sua personalidade. Mesmo sendo traído, Hunt vence porque também tem o poder de iludir. Só sobrevivem aqueles que fazem uso da arma do inimigo e iludem-no como ele nos ilude.

Infelizmente, todo este conteúdo, fiel aos preceitos do diretor, apagam-se no meio da falta de consistência no filme. Sofrendo ainda as pressões de um ator-produtor, De Palma oferece uma trama excessiva e irregular. Sem direito ao corte final, ainda teve que negociar com o estúdio para manter as características do filme. Não adianta: quando se confrontam questões práticas e financeiras com o conteúdo do filme, seu teor ideológico e as preocupações artísticas do diretor, ele está condenado a perder a batalha e, em outra escala, também a guerra.

Luiz Montes - diretor dos curta-metragens “Esperando Roque”
e “Banco de Sangue”

Hollywood volta às origens com *Titanic*.

Há marketing no sucesso de *Titanic*, mas é claro que não é apenas isso. Se a chegada de *Titanic* aos cinemas foi associada à volta de uma certa experiência do cinema que estava perdida, soterrada sob o lixo cultural de uma Hollywood banal, deve-se dizer que, neste ponto, os produtores de *Titanic* acertam, já que o filme é de fato um retorno às origens de um virtuoso cinema americano.

É preciso lembrar que este filme foi uma experiência nova e plena para uma geração de espectadores mais jovens, cuja relação com o cinema associa-se a *Duro de Matar* ou, na melhor das hipóteses, Spielberg. *Titanic* é o cinemão querendo pensar, passar recados, pôr em relevo não apenas um drama privado mas as catástrofes de uma coletividade. É um filme romântico, é verdade, e muito típico; mas sua recriação de passado possui um senso dramático de busca e perda histórica. É ambicioso: provoca, para nós espectadores, a descoberta de que o navio representou os sonhos de sua época; e que, como um monumento, se exibiu como o emblema de uma elite das elites, que pretendia conduzir as rédeas do século XX com suas ferrovias, minas e arranha-céus. Apresenta-nos como o navio espelhava a sociedade que o construiu, com seu aparato técnico conduzindo dentro de si homens divididos em classes e funções, mas unificados pela participação nesta viagem que se queria histórica. Se o romance "interclasses" de Rose e Jack ganha algum sentido mais profundo no decorrer do filme, deve-se à impossibilidade de que esta sociedade (caracterizada com tanto esmero pela reconstituição de época e efeitos especiais) consiga resolver suas contradições entre individualidade e poder, amor e obsessão por dinheiro, inteligência e machismo, utopia democrática e os excessos dos comandantes desse projeto que pretendia, tal como era proclamado, conduzir o mundo.

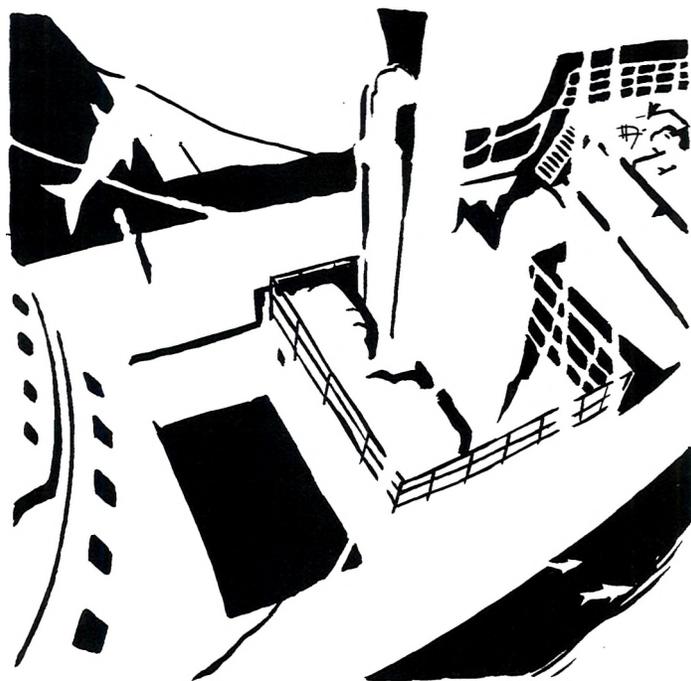
Com uma simplicidade difícil de ser alcançada, *Titanic* transmite a nostalgia de um amor pleno ocorrido entre dois adolescentes, certa vez, num certo navio, amor que submergiu com ele... mas também a de uma utopia democrática não ocorrida e um pacto social violado, onde a tecnologia não redimiu os equívocos daqueles que fizeram da história uma tragédia.

Nesse sentido, *Titanic* é um grande filme. Compõe-se

como uma aposta pedagógica no desejo de vasculhar a história e encontrar nela não a lavagem de consciência (*Forrest Gump*, *Que é isso Companheiro?*) mas as explicações dos dilemas do presente, bem à moda de uma tradição de pensamento liberal (no sentido americano do termo), e humanista que às vezes ressuscita em Hollywood e que pode ter limites. Mas esse é um outro problema.

É claro que isto pode soar como um enxerto ao que o filme seria de fato. Afinal, pode se ver um filme de diversas formas. Não há mal em tratar *Titanic* como apenas uma história de amor, se não for confundido o horizonte de uma sensibilidade com outra estreiteza: uma que poderia estar no filme.

Alfredo Manevy



stanley KUBRICK

(1928 - 1999)

A morte é um dos temas centrais da obra de Kubrick. Ela surge do conflito entre o medo primitivo (de que decorre a fragilidade e a vitimização) e a brutalidade, a violência irracional (expressa em figuras perversas como o louco, o psicopata, o covarde, o delinquente). É perseguição; caça e fuga. Quando ocorre inversão de papéis e cada figura passa a ocupar o lado oposto da moeda, a morte se concretiza. É então que ambos, vítima e algoz, encaram a precariedade da condição humana. Do que decorre um estupor solitário, reflexivo, diante da impossibilidade de redenção ou transcendência. Pois o único Deus possível na obra de Kubrick é ele mesmo - frio, impassível, distante.

Kubrick resgatou a potência significativa da morte colocando-a no lugar que lhe pertence: no centro da tragédia humana. Também sua morte é, para nós, invulgar.

Fernando Veríssimo



FW
99



PROFESSORIA DE
CULTURA E EXTENSÃO
UNIVERSITÁRIA

