

# CINEMA MODERNISTA

[ciclo primeiro]

Auditório Lopes Graça > Casa da Cerca

Almada | Março/Abril de 2010



# CICLO DE CINEMA MODERNISTA

**6/03 – 17:00**  
**O Homem da Máquina de Filmar**  
 de Dziga Vertov, URSS, 1929  
 80', p/b, versão The Cinematic Orchestra, Porto, 2000

**6/03 – 21:30**  
**Berlim, Sinfonia da Grande Cidade**  
 de Walther Ruttmann, Alemanha, 1927  
 65', p/b, *musicado ao vivo* por:  
**Nuno Torres** (saxofone alto)  
**Pedro Sousa** (sampler, guitarra eléctrica, saxofone tenor)  
**Ricardo Guerreiro** (electrónica)

**7/03 – 17:00**  
**Metropolis**  
 de Fritz Lang, Alemanha, 1927  
 118', p/b, banda sonora original de Gottfried Huppertz, versão remasterizada, 2003

**7/03 – 21:30**  
**Koyaanisqatsi**  
 de Godfrey Reggio, Phillip Glass e F. F. Coppola  
 86', cor, USA, 1982

**Auditório Lopes Graça**  
**Forum Romeu Correia**  
**6 e 7 de Março 2010**

**FORUM**  
 ROMÉU CORREIA  
 ALMADA

Ciclo integrado na acção  
**Modernismos, Futurismos, Sensacionismo & Pós**, Oficina de Leituras e Outras Actividades, da Biblioteca Central de Almada, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e do Auditório Lopes Graça.

Produção  
**OLHARES, Associação Cultural.**



## Ciclo integrado na acção **Modernismos, Futurismos, Sensacionismo & Pós**

Oficina de Leituras e Outras Actividades  
 da Biblioteca Central de Almada  
 com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian  
 do Auditório Lopes Graça  
 e da Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea.

Agradecimentos:  
 António Bajanca e João Fernandes, design;  
 Master Bob, pesquisa.

Produção:  
 Nuno Bernardo e José Xavier Ezequiel.

© Oficina do Crime // e-dições virtuais  
 e josé xavier ezequiel, mmx

## ÍNDICE

### O HOMEM DA MÁQUINA DE FILMAR

de Dziga Vertov, 1929

[ 7 ]

### BERLIM, Sinfonia da Grande Cidade

de Walther Ruttmann, 1927

[ 9 ]

### METROPOLIS

de Fritz Lang, 1927

[ 11 ]

### KOYAANISQATSI

de Godfrey Reggio, 1982

[ 13 ]

### L'ATALANTE

de Jean Vigo, 1934

[ 15 ]

### O LÍRIO QUEBRADO

de D. W. Griffith, 1919

[ 17 ]

### O COURAÇO DE POTESKIN

de Sergei Eisenstein, 1925

[ 18 ]

### OLYMPIA 1 – A Festa dos Povos

de Leni Riefenstahl, 1938/40

[ 21 ]

### A IMPERATRIZ VERMELHA

de Josef Von Sternberg, 1934

[ 23 ]

### A DAMA DE XANGAI

de Orson Welles, 1947

[ 27 ]

### MAMMA ROMA

de Pier Paolo Pasolini, 1962

[ 29 ]

### STALKER

de Andrei Tarkovsky, 1979

[ 33 ]

### DR ESTRANHOAMOR

de Stanley Kubrick, 1964

[ 35 ]



Com início a 6 de Março no Auditório Lopes Graça, este ciclo continua na Casa da Cerca até Abril, tentando cobrir, embora de forma certamente incompleta, todos os grandes criadores daquela que é, sem qualquer dúvida, a mais modernista de todas as artes. Já que mais não seja, porque o aparecimento do cinema como forma de arte coincide cronologicamente com a época que, tradicionalmente, se considera o início do Modernismo como momento e movimento da cultura contemporânea.

No Auditório, aproveitando as características da sala, a selecção recaiu sobre filmes em que a banda sonora, por serem originalmente mudos, ou porque assim foram desenhados, tem uma dimensão muito particular. Na Casa da Cerca o critério é outro e mais alargado, quer na forma, quer no conteúdo — são todos filmes de ficção e, excepto o Griffith, da época do sonoro.

Se o critério de escolha pode ser discutível, indiscutível é a importância de todos eles para a História do Cinema. E indiscutível é também o facto de muitos títulos fundamentais terem ficado de fora desta pequena grande amostra do melhor cinema.



## O HOMEM DA MÁQUINA DE FILMAR

de Dziga Vertov

c/ Mikhail Kaufman

68', p/b, VUFKU, URSS, 1929

Sábado, 6/03 – 17:00

(versão The Cinematic Orchestra, Porto, 2000)

Nascido na Polónia, parte do império russo em 1896, filho de intelectuais judeus, Denis Abelivich Kaufman mudou o seu nome em 1917 para Dziga Vertov (qualquer coisa como cabeça rotativa). Em 1922, incluído no colectivo de cineastas soviéticos conhecidos por **kinokis**, lidera o movimento **kino-pravda** (cinema-verdade), uma estética documental aparentemente desinteressada da beleza e, sobretudo, da grandiosidade da ficção. Embora se possa discutir a paternidade da ideia inicial (comparado, entre todos, com **Berlin, die Symphonie der Grosstadt**, de 1927) **O Homem da Máquina de Filmar** é, sem qualquer margem para dúvidas, um dos filmes mais importantes da História do Cinema. E o mais definitivo representante da **absolute kinography**, i.e., a tentativa modernista de separação, total, entre a linguagem cinematográfica e as linguagens da literatura e do teatro. Desde 1996 este filme tornou-se um exercício de reportório para músicos das mais variadas origens. Não admira que ao ensemble jazzístico de Jason Swinscoe, **The Cinematic Orchestra**, tenha sido encomendada, a propósito do lançamento de Porto Capital da Cultura 2001, uma nova banda sonora, que viria a ser estreada em Maio de 2000 no Coliseu do Porto.





**BERLIM, Sinfonia da Grande Cidade**  
de Walther Ruttmann  
65', p/b, Deutsche Vereins-Film, 1927

Sábado, 6/03 – 21:30

musicado ao vivo por:

Nuno Torres (saxofone alto)

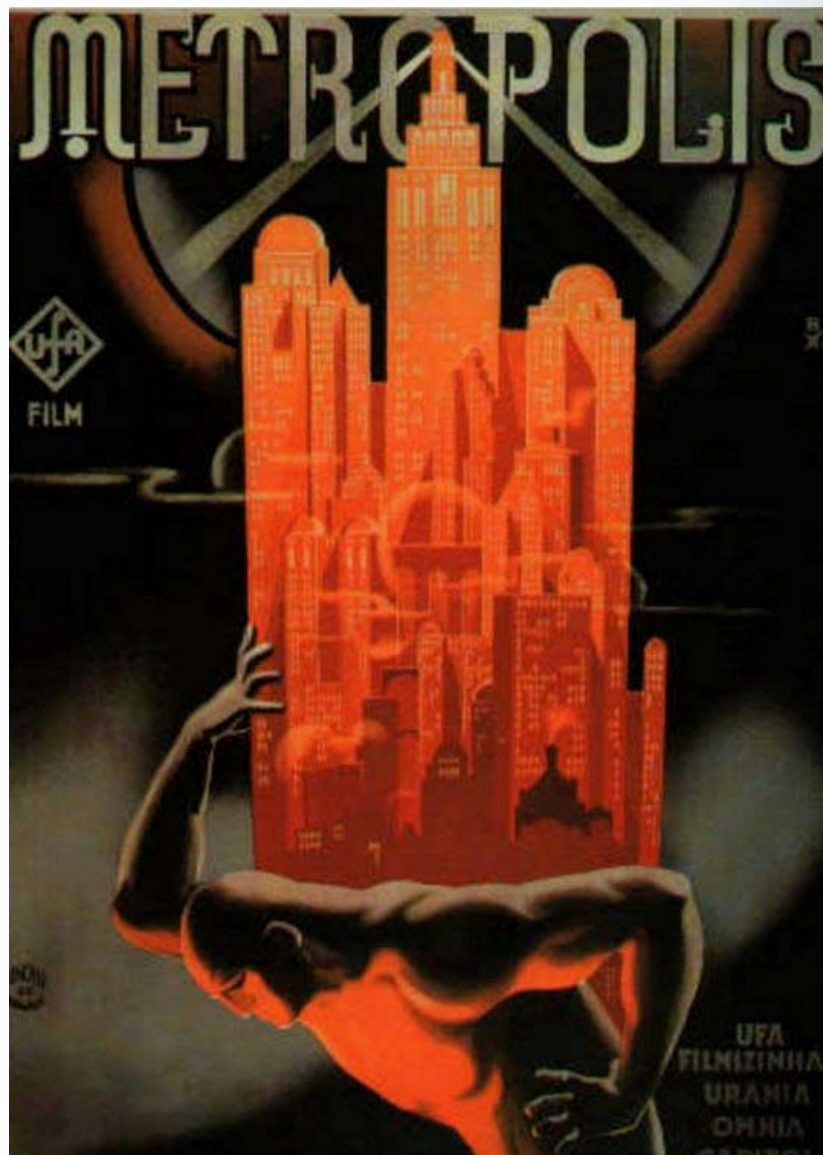
Pedro Sousa (sampler, guitarra eléctrica, saxofone tenor)

Ricardo Guerreiro (electrónica)

Ruttmann conhecia em profundidade a teoria soviética da montagem. E, apesar de ter uma postura mais estética que ideológica, também não lhe era alheia a lógica do **kino-pravda** de Dziga Vertov. E, ainda que **O Homem da Máquina de Filmar** de Dziga apareça dois anos após este **Berlin**, discutir a paternidade da city symphony é uma tarefa sem grande sentido para a História. Eram contemporâneos, no tempo e na visão estética, é muito natural que se influenciassem um ao outro.

Semi-documentário, ou filme sem argumento ficcional, **Berlin** é construído em 5 actos, gastando um ano inteiro de filmagens para a simples passagem de um dia na vida da grande cidade.

Filme muito pouco visto, em 2007 foi finalmente restaurado e apresentado em Berlim com a banda sonora original de Edmund Meisel. Apesar da sua importância na História do Cinema, **Berlin Die Sinfonie der Grosstadt** não tem acompanhado a onda de renovada popularidade de outros filmes da sua época. Apresentá-lo pela primeira vez em Almada, com uma banda sonora tocada ao vivo, é um enorme desafio para Nuno Torres, Pedro Sousa e Ricardo Guerreiro.



## METROPOLIS

de Fritz Lang

c/ Alfred Abel, Gustav Fröhlich e Rudolf Klein-Rogge

118', p/b, UFA, Alemanha, 1927

Domingo, 7/03 – 17:00

música original de Gottfried Huppertz

(versão remasterizada, 2003)

Título inspirado numa colagem do alemão Paul Citroen, de 1924, **Metropolis** foi escrito por Fritz Lang e pela sua mulher Thea Von Harbou, numa fase em que esta se aproximava da ideologia nazi, partido ao qual depois fervorosamente pertenceu. Lang fugiria em 34 para os EUA, onde foi ajudar a construir a hoje onnipresente indústria de Hollywood. Daí quase renegará o filme que, após sucessivas remontagens nos vários países e da destruição da montagem inicial, se transformou num mito quanto à sua forma original, só cabalmente desfeito quando, em 2008, apareceu uma cópia de colecionador, com 210', no Museu Argentino do Cinema. Entretanto, foram sendo feitas, desde anos 70, dezenas de versões que variam na montagem e na banda sonora, verdadeira remixagem que atinge o ponto alto com a versão de Giorgio Moroder, 84' de pop music com Pat Benatar, Bonnie Tyler, Freddie Mercury, etc. Versão muito odiada pelos cinéfilos, é contudo a que mais terá contribuído para a popularidade do filme. Boas ou más, todas servem para demonstrar a vitalidade de um filme, mais que modernista, verdadeiramente futurista. A produção é uma máquina de triturar. Pessoas e máquinas. Quer em 1927, quer em 2027.



## KOYAANISQATSI

de Godfrey Reggio

música de Phillip Glass

prod. de F. F. Coppola

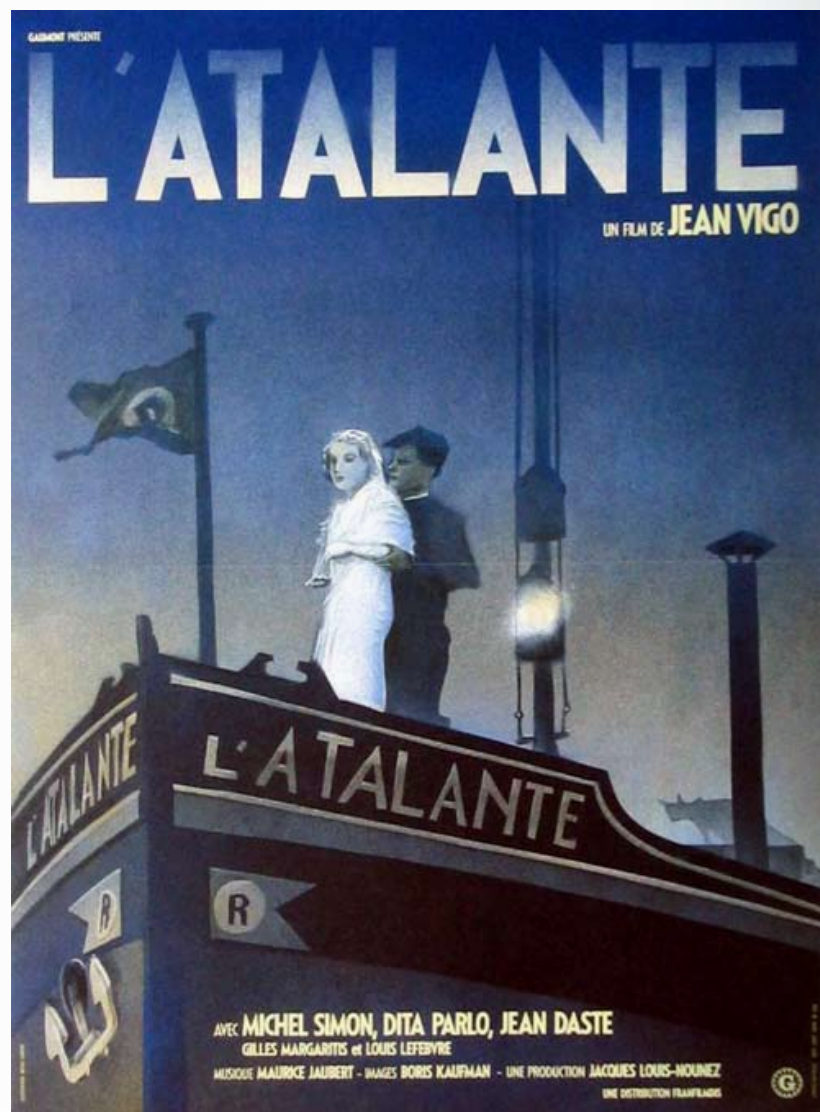
86', cor, Zoetrop, USA, 1982

Domingo, 7/03 – 21:30

Um dos filmes que, apesar dos prêmios e do elogio crítico sem reservas, levou à falência da megalomania à la Griffith que deu pelo nome de **American Zoetrope Studio**, de Coppola. Obra primeira de uma trilogia, talvez desnecessária, que hoje faz o mais bem-vestido culto da aldeia anti-global. Trata-se de um filme musical, não no sentido do habitual lixo industrial de Hollywood, mas no sentido de que é um filme cujos diálogos são assegurados pela música, servido por um argumento, até talvez bastante linear, baseado apenas numa palavra – **Koyaanisqatsi**. Palavra essa que, fora da língua não escrita dos Hopi, se poderia muito bem traduzir por **Apocalipse**.

**Koyaanisqatsi** é um filme onde a megalomania sonora de Phillip Glass poucas vezes pode ser dada por tão bem empregue. Uma oração à sobrevivência da humanidade em forma de penitência mortal. Oremos. À saúde da Natureza.





## L'ATALANTE

de Jean Vigo

c/ Michel Simon, Dita Parlo e Jean Dasté  
89', p/b, Gaumont, França, 1934

Sexta, 12/03 – 21:30

Jean Vigo era filho de um notório anarquista, Eugene Bonaventure de Vigo, também conhecido pelo nome de guerra Miguel Almereyda, morto na prisão em 1919, quando ele tinha 14 anos. Em 1930 realizou o seu primeiro filme, em Nice, para onde se tinha mudado por causa da tuberculose. A propósito, chamava-se **A Propos de Nice** e, dizem, é um filme surrealista. Dois anos depois lança outro filme, nem grande, nem pequeno, apenas com 45', **Zero de Conduite**. Devia ser demasiado grande para a época, já que a censura o baniria até 1945.

**L'Atalante**, de 1934, ano da sua precoce morte com leucemia, aos 29 anos, é o seu quarto e definitivo filme. Com o jovem Vigo morto e enterrado, até ver, os distribuidores reduziram os originais 89' para 65', e mudaram-lhe o título para **Le Chaland Qui Passe**, para aproveitar a popularidade de uma cançoneta da moda. E assim ficaria até 1990, quando foi encontrada a montagem original nos arquivos da RAI, a televisão pública italiana.

Com cinematografia de Boris Kaufman, talvez nada por acaso irmão de Dziga Vertov, o mesmo que estaria por trás das câmaras de **In The Waterfront** (Há Lodo No Cais, de Elia Kazan e Marlon Brando, 1954), **L'Atalante** depressa se transformou num dos filmes mais citados por críticos, autores e cinéfilos em geral. A **Nouvelle Vague** e, sobretudo, François Truffaut devem-lhe quase tudo. Emir Kusturica recita-o em **Underground**. Jim Jarmush considera-o o filme mais importante de todos os tempos. E Boris Kaufman não se coíbia de dizer que os tempos passados com Vigo eram o seu “paraíso cinematográfico”. O melhor é ver. Outra vez, se for o caso.





## O LÍRIO QUEBRADO

de D. W. Griffith

c/ Lilian Gish e Richard Barthelmess

90', p/b, mudo, DWG Productions, EUA, 1919

Sábado, 13/03 – 16:00

**B**roken Blossoms or The Yellowman And The Girl é uma das obras mais consistentes de Griffith, surgido embora na fase em que os seus filmes já não vendiam. Ao contrário de **Nascimento De Uma Nação**, de 1915, que custou 40 mil dólares (cerca de 2 milhões, hoje) e rendeu 10 milhões (180 milhões, agora), o que o transformou no filme mais rentável durante, pelo menos, uma década. O problema é que o filme, cujo estreia foi feita em LA com o assustador título **The Clansman** (de Ku Klux Klan, para quem não entendeu à primeira), ainda hoje gera uma enorme celeuma e posiciona Griffith, por culpa dele, na extrema-direita mais abjecta. Facto que não o impediu de, exactamente um ano depois, elevar o paroxismo megalómano da produção ao nível ideológico muito de esquerda de **Intolerance, Love's Struggle Through The Ages**, a partir da dramatização de um poema de Walt Whitman. Neste espantoso, mas difícil e muito longo filme em quatro actos que se interccionam, Griffith faz do mudo uma parábola repleta de palavras, todas elas resumidas numa só – intolerância. Desde a antiga Babilónia à crucificação dos grevistas nos EUA de então, passando pela morte do Nazareno e pelo massacre dos protestantes na França da Idade Moderna.

A mesma preocupação que o leva a filmar, em 1919, esta história de amor entre um chinês, pregador budista que perdeu a fé, e uma Lilian Gish, filha de um boxeur bêbado que a espanca quando o álcool lhe relembra a desgraça de ser pobre. Passa-se isto em Londres e é retirado de uma peça de Thomas Burke, **Limehouse Nights**. Nesta altura apenas teve dinheiro para mandar fazer dois sets. Mas não havia de ser isso a impedir Griffith de fazer mais um grande filme. E com, apenas, 90 minutos. É obra.

## O COURAÇO DE POTESKIN

de Sergei Eisenstein

c/ Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky e  
Grigori Aleksandrov

música de Chostakovitch

75', p/b, mudo, Goskino, URSS, 1925

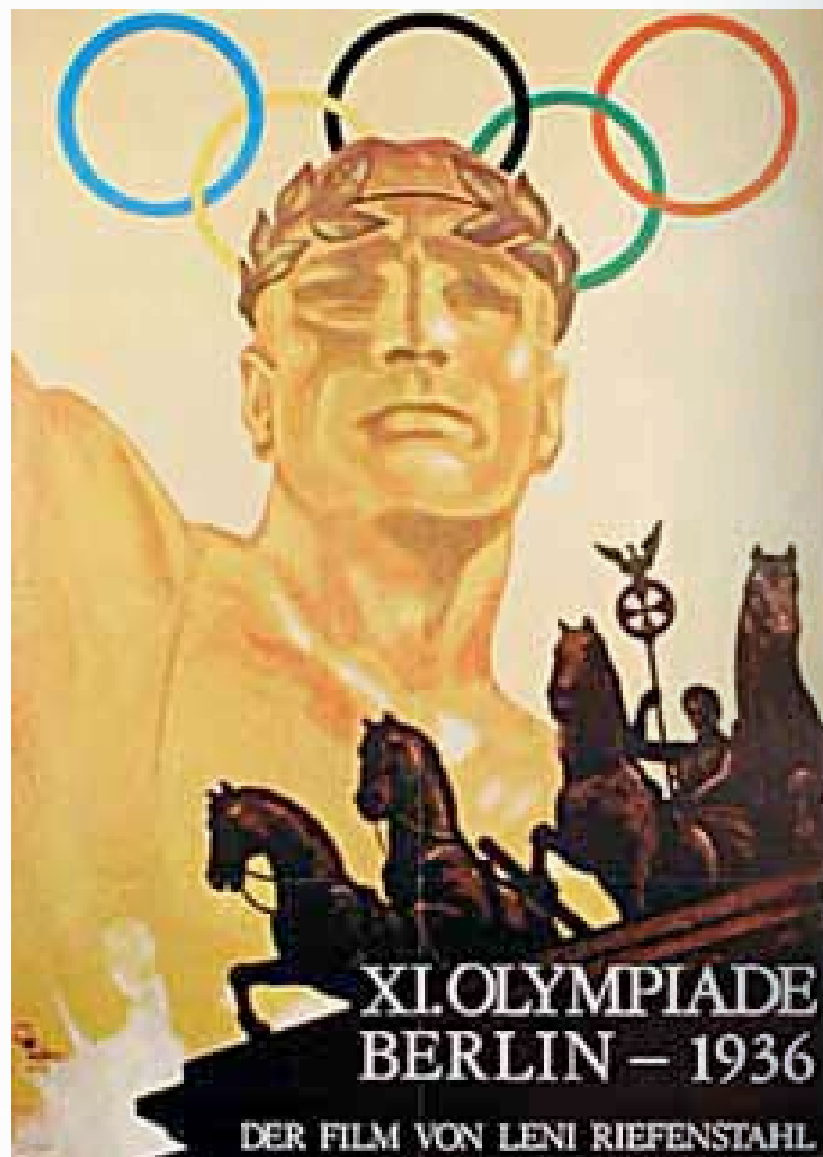
Sexta, 19/03 – 21:30

Sergei Eisenstein (1898-1948) é dos raros nomes que a propaganda Anti-soviética da Guerra Fria não conseguiu ofuscar. Tendo participado activamente na Revolução de 1917, foi um dos criadores da escola soviética conhecida por “montagem dialética”. Demasiado independente para o gosto de Estaline, em 1925 daria ao mundo este que é a sua mais famosa obra. Tinha 27 anos e apenas mais dois filmes no curriculum. O sucesso foi tal que o chamaram a Hollywood. Porém, e apesar da protecção de amigos poderosos como Chaplin, a independência também aqui não deu bom resultado. Patrocinado por Upton Sinclair, em 1930 começou a fazer **Que Viva Mexico!**, filme profundamente planeado, contudo sem um argumento linear convencional. O fascínio pelo México, comum a muitos intelectuais revolucionários por causa da Revolução Mexicana de 1910, foi-lhe reforçado pelo pintor Diego Rivera, que conheceu em Moscovo em 1927. Durante as filmagens, Eisenstein deu-se mal com as ingerências do sobrinho dos Sinclair. Tendo-lhe sido recusado mais dinheiro e com o visto caducado, é obrigado a regressar a Moscovo, sem nunca montar **Que Viva Mexico!**, o que apenas seria decentemente feito em 1979, por Grigori Aleksandrov, a partir dos storyboards originais.



É claro que este breve idílio capitalista lhe trouxe muitos dissabores e a famigerada condenação ao ostracismo. Ainda assim, em 1938 pôde filmar outro clássico, **Alexander Nevski**. Prestígio recuperado e financiamento assegurado, começou a preparar **Ivan, o Terrível**, o seu último filme, muito prejudicado pelo início da II Guerra e lançado em duas partes em 1944-45.

Este **Potemkin** foi encomendado para comemorar os 20 anos da Revolta de 1905, a bordo do couraçado da frota do Mar Negro. Depois da rebelião foi renomeado **Panteleimon** pelo czar, capturado em 18 pelos alemães que o entregaram aos “russos brancos” e desmontado em 1922. Os efeitos especiais e as técnicas de montagem ainda hoje fazem as delícias dos jovens cineastas experimentais. A banda sonora original era de Edmund Meisel, depois substituída pela de Chostakovitch, e de muitos outros, consoante o país onde era exibido. Ainda em 2005, no centenário da revolta do **Potemkin**, os **Pet Shop Boys**, com a benção e seriedade da sinfónica de Dresden, o exibiram em Trafalgar Square. O que só prova que o filme, não só está bem vivo, como continua a mexer. Sobretudo nas consciências mais bem ancoradas em doca seca.



## OLYMPIA 1 – A Festa dos Povos

de Leni Riefenstahl

121', p/b, International Olympic Committee,  
1938/40

Sábado, 20/03 – 16:00

Helene Bertha Amalie Riefenstahl (1902-2003), muito mais conhecida por Leni, começou por ser bailarina. Uma lesão no joelho, o apelo do cinema e o facto de ser uma mulher muito bonita, levaram-na a participar como actriz principal, a partir de 1924, numa série de “filmes de montanha”, onde fazia perigosas escaladas, descalça e com muito pouca roupa. Em 32 dirige o seu primeiro filme, **A Luz Azul**. A partir daqui a História diz que, tendo ouvido Hitler a discursar, se encantou com os seus dotes oratórios. Ela, por sua vez, defendia-se mais tarde que foi o Partido Nazi que a abordou. É um argumento absolutamente irrelevante, sobretudo porque, em 34, aceitou fazer o seu mais odiado mas, também, admirado filme, **O Triunfo da Vontade**, documentário com um argumento muito bem delineado na arte de promover o Führer. Com fundos ilimitados e a tecnologia alemã ao seu serviço, Leni inventou técnicas muito avançadas para a época: câmaras de perseguição, gruas, mini-câmaras com controlo remoto. Invenções que a **Agfa** acorria pressurosamente a pôr em prática. Munida de uma espantosa parafernália tecnológica e fundos ainda mais ilimitados, Leni filmou este longo documentário sobre os Jogos Olímpicos de 1936, em Berlim. Há quem veja no filme mais um exercício de propaganda nazi. Mas a verdade é que o foco de Leni reside no corpo dos atletas, razão que a leva a projectar gloriosamente o grande atleta negro Jesse Owens no mesmo plano que os supostos arianos de raça superior. A mesmíssima razão que, depois de passar quatro anos num campo de concentração francês após a II Guerra, e sem dinheiro para filmar, a levaram ao Sudão para fotografar os Nuba, material de dois álbuns editados em 1974 e 76. Por muito que, no fim dos seus 101 anos, tentasse limpar a imagem de nazi, não é possível negar o óbvio – esteve lá, de corpo e alma, quando

podia ter fugido como, por exemplo, Fritz Lang ou Marlene Dietrich. Contudo, aquém e além da insuportável propaganda ideológica, Leni criou e recriou técnicas de filmagem (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmara e de massas) que ainda hoje fazem parte do cardápio de qualquer realizador com pretensões a inovador. E, cada vez que um operador desportivo filma um contra-picado de um salto, ou usa a câmara lenta para reforçar a beleza de um golo, mesmo sem o saber, está a pôr uma flor na campa da pequena-grande Leni.

## A IMPERATRIZ VERMELHA

de Josef Von Sternberg

c/ Marlene Dietrich, John Lodge e Sam Jaffe

104', p/b, Paramount, EUA, 1934

Sexta, 26/03 – 21:30

É comum pensar-se que Jonas Sternberg, de seu nome judaico, é mais um dos emigrantes de luxo que fugiram do regime nazi alemão. Contudo, sendo vienense de nascimento, cedo assentou vida em New Jersey, para onde foi levado pelo pai, ex-militar do exército austro-húngaro, cidade onde começou a trabalhar no cinema a partir da cave, i.e., limpando e reparando celulóide avulsa. Em 1925, com 29 anos, dirigiu o seu primeiro filme com muito pouco dinheiro, **The Salvation Hunters**, por muitos considerado o primeiro filme independente americano. Chaplin reparou nele e apresentou-o aos sócios Douglas Fairbanks e Mary Pickford. Embora a sua residência em Hollywood tenha começado mal, **The Last Command** e **The Docks of NY** puseram-no no mapa do sucesso comercial em 1928. No ano seguinte dirige um das obras mais importantes do mudo, **Underworld**, um filme de gangsters usualmente considerado o principal precursor do film noir, oficialmente inventado por John Huston, em 1941, com **O Falcão de Malta**.

A seguir aceitou o convite para ir a Berlim fazer **O Anjo Azul**, aquele que seria, não só o primeiro sonoro alemão, como também o primeiro filme lançado em inglês e alemão ao mesmo tempo. E, ainda por cima, conseguiu ter peito para descobrir Marlene Dietrich, atriz com quem fez praticamente todos os seus filmes desde então (Marrocos, 1930; **Fatalidade/Dishonored**, 1931; **Expresso de Xangai**, 1932; **Venus Loira**, 1932; **O Diabo é Uma Mulher**, 1935), incluindo este **A Imperatriz Vermelha**, baseado na vida da princesa menor alemã Sophia Frederica que, a seu tempo, o mundo reconheceu como Catarina a Grande. Ninguém como Marlene Dietrich poderia reencarnar o papel de uma das maiores mulheres da História, sobretudo por usar, e abusar,





dos seus dotes corporais para fazer um espectacular **take over** do poder de uma das maiores, já então, potências do mundo. De mulher fatal n' **O Anjo Azul** à imperatriz de todas as rússias, Marlene demonstra que, sentada na cadeira do **cabaret** ou no trono do império, as mulheres têm sempre o poder que realmente querem ter.

Quanto a Sternberg, a II Guerra foi praticamente o seu fim. Em 1952 ainda realizou **Macau**, um filme interessante com o inconfundível Robert Mitchum e a ainda mais inconfundível Jane Russel. Desde então até quase à morte, em 1969, apenas pôde dar aulas de cinema na Universidade da Califórnia, onde teve um aluno muito especial, Jim Morrison. E, segundo Ray Manzarek, o outro nome mais importante da banda, ninguém teve mais influência nos **The Doors**. Mesmo que fosse só por isso, o irracional Sternberg já teria um lugar cativo na claqué da História. Batam palmas, assobiem, lancem petardos, mas façam o favor de ir ver como se faz.



## A DAMA DE XANGAY

de Orson Welles

c/ Rita Hayworth e Orson Welles

87', p/b, Columbia, EUA, 1947

Sexta, 9/04 – 21:30

George Orson Welles (1915–85) gostava pouco de ir à escola. Ainda lhe ocorreu estudar pintura, mas rapidamente passou à acção. Com 22 anos fundou a sua companhia de teatro. E, no ano seguinte, começou a fazer estragos. A partir da **Guerra dos Mundos** de H. G. Wells, encenou uma invasão de alienígenas radiofónicos que espalhou genuíno terror entre milhões de crédulos ouvintes. O feito levou-o directamente para Hollywood e, em 1941, dirigiu a sua primeira longa. Parece quase impossível que tenha sido o seu primeiro filme, pois chama-se **Citizen Kane/O Mundo a Seus Pés** e mudou a forma de fazer filmes de ficção — ângulos revolucionários, aproveitamento de campos e contracampos e, sobretudo, a narrativa nada linear, reforçada por uma montagem a condizer. O facto de ter parafraseado, ele próprio como actor, a vida do poderoso William Randolph Hearst, não lhe granjeou muitos favores. Ainda que tenha continuado a filmar até ao fim, a verdade é que passou a fazê-lo cada vez com maiores dificuldades de financiamento. O seu **Dom Quixote**, por exemplo, arrastou-se entre 1959–72 e só saíria em 1992, bem depois da sua morte.

É claro que os escritores que escolhia para adaptar também não faziam as delícias dos produtores. **O Estrangeiro** de Camus (1946), **Macbeth e Othelo** de Shakespeare (1948 e 52), ou **O Processo** de Kafka (1962), mostram bem a sua exigência literária. Que não veio nada ao caso nest' **A Dama de Xangai**. Conta-se que, estando em NY a terminar a montagem de um musical, com Cole Porter, a partir da obra de Júlio Verne **Volta ao Mundo em 80 Dias**, o sócio Mike Todd (que realizaria filme homónimo em 1956) abandonou o projecto deixando Welles pendurado. O dono do teatro informou-o que que, sem dinheiro à cabeça não haveria estreia para ninguém. Desesperado, liga ao presidente

da Columbia. Este, ciente que Welles tinha muito jeito para fazer filmes que davam prejuízo, diz-lhe que precisa de uma boa razão para lhe adiantar tanto dinheiro. E ele deu-lha. Olhou para a capa do **paperback** que a recepcionista do hotel se entretinha a ler e garantiu-lhe, logo ali, que tinha ao alcance da mão uma grande ideia para facturar.

E assim foi. Com a sua bela e ruiva mulher Rita Hayworth no papel principal (que aparece de cabelos curtos e loiros, para grande escândalo nos mentideros de Hollywood), Welles transgorna uma história, senão completamente banal, pelo menos já contada vezes sem conta, num filme poderosamente perturbador. Com uma abordagem plástica que, ainda hoje, a paranfernália de pós-produção da fantasia na moda não consegue igualar. É certo que não tem a profundidade de campo do **Kane** ou do **Touch of Evil/A Sede do Mal** (1958), nem tão pouco a dimensão trágica dos seus Shakespeares, mas poucas vezes a fatalidade da beleza feminina foi tão bem explorada. Rita Hayworth (de quem se divorciaria no ano seguinte) era uma mulher excessivamente bela. Orson Welles filmou-a até à eternidade.

## MAMMA ROMA

de Pier Paolo Pasolini  
c/ Ana Magnani e Ettore Garofolo  
106', p/b, Arco Film, Itália, 1962

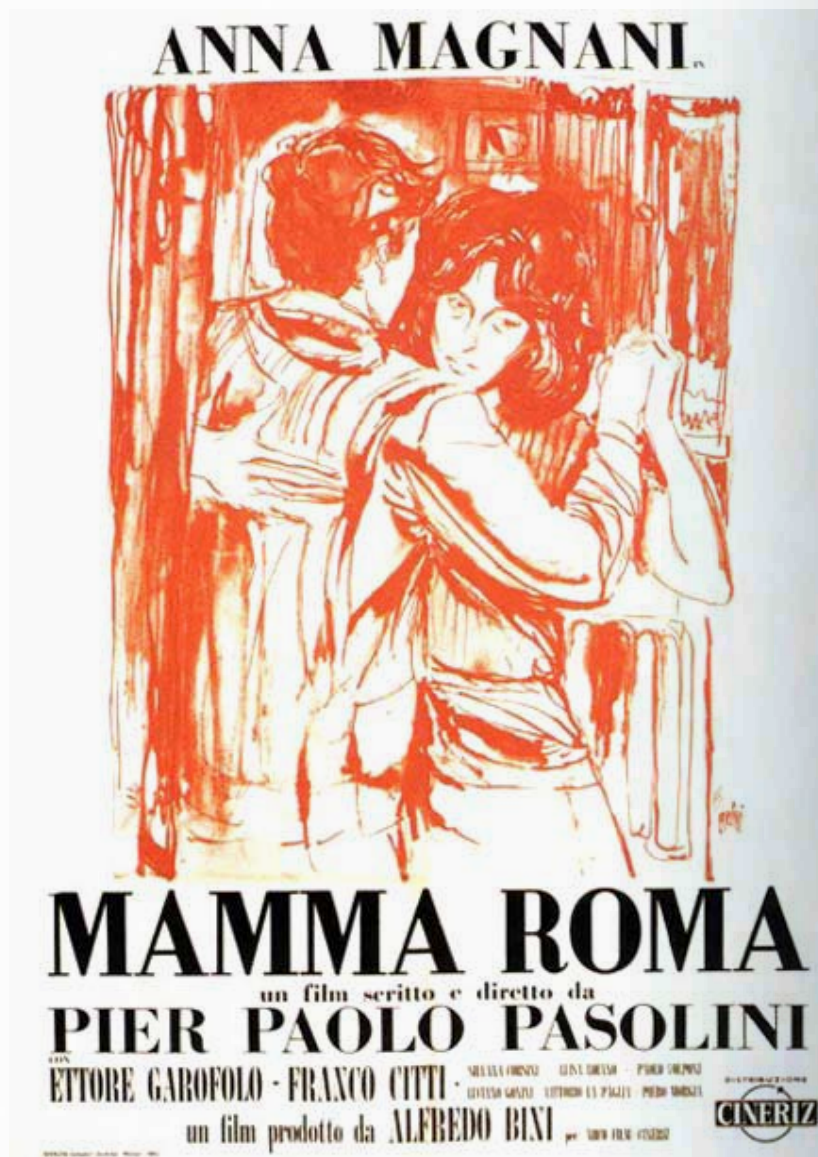
Sábado, 10/04 – 16:00

Pasolini (1922-75) é um daqueles nomes que, ainda hoje causa arrepios à virtuosas indústrias, quer do cinema, quer do bom comportamento. Mais citado que visto, os seus filmes reflectem a sua sofrida personalidade, emparedada entre uma homossexualidade visceralmente complicada e um país estrangulado pelo binómio igreja/máfia. Filho de um militar e de uma professora, porte atlético, pele morena, feições vincadas e óculos cu de garrafa, Pasolini começou por ser escritor. E que escreveria ele? Pois, como diria Dennis McShade, **Os Meninos da Vida** (1955) e **Uma Vida Violenta** (1959). Uma morte violenta teria ele, numa praia nocturna, às mãos de um prostituto que o desfigurou. Haja embora uma teoria da conspiração que garante ter sido assassinado por um conluio CIA/máfia/extrema-direita que, em Itália, em nome do perigo vermelho, se chamava **Gládio**. A teoria é boa, pena as provas ficarem muito aquém do circunstancial.

Em 1958 estreia-se no cinema e, até 1975, chega a filmar três por ano. Os seus métodos de produção, sem grandes recursos, facilitam o rodopio. Supostamente neo-realista, pelo menos na utilização de actores não profissionais, Pasolini parte da premissa exactamente contrária. Usa-os, não por acrescentarem realismo às histórias, mas porque a sua actuação não parece nada real. Actores não profissionais tendem a perturbar o fluxo narrativo e esse jogo de falhas, genialmente aproveitadas, são a base da sua cinematografia. Isso e os temas obsessivos — putas, putos, iconografia religiosa (católica-romana e grega pagã), excessos sexuais, humor negro centrado nos efêmeros exercícios do poder truculentamente conservador.

Irritava-o particularmente o facto da sua Trilogia da Vida (**Decameron**, 1971; **Contos da Cantuária**, 1972; **Mil e Uma Noites**, 1974) ter sido





apropriada pela indústria cultural como pornográfica. Nos EUA foram proibidos, o que é sempre uma excelente ajuda à mitologia do martírio anti-capitalista. Os censores nortamericanos deverão ter tido apoplexias quando visionaram o seu último e testamentário filme, a partir da obra do Marquês de Sade, **Os 120 Dias de Sodoma**. Paz às suas almas, esperamos que seja o caso.

Este **Mamma Roma**, o seu terceiro filme, se o não define pela primeira vez, fixa em definitivo o estilo de Pasolini. Está lá tudo — as putas, os ladrões, a **Última Ceia** de Da Vinci, a dedicatória a Rossellini (por causa de **Roma Cidade Aberta**, de 1945, embora um e outro filme em nada se pareçam, nem no tema, nem na tonalidade, patriótica num, irónica no outro). Os neofascistas agradeceram-no com urros à porta do **Quattro Fontana Cinema**, na estreia a 22 de Setembro de 1962. Ganda Pasolini, é assim mesmo — quando urram é porque lhes doeu.





## STALKER

de Andrey Tarkovsky

c/ Aleksandr Kaidanovsky e Alisa Frejndlikh  
163', cor, Gambaroff-Chemier Interallianz,  
RFA/URSS, 1979

Sexta, 16/04 – 21:30

Andrei (1932-85) era filho de Arseni Tarkovsky, um pai poeta que recitará em muitos dos seus filmes. Geólogo de primeira formação, em 1956 inscreve-se no Instituto de Cinema onde trabalhará como assistente de Grigori Chukrai. Vivia-se então a abertura de Krushev, o que lhe permitiu descobrir Bergman, Bresson, Kurosawa, Mizoguchi, Buñuel. A sua primeira curta será mais uma adaptação do conto de Hemingway de 1927, **The Killers**. Em 1959 a sua média-metragem de fim de curso, **O Rolo Compressor e o Violino**, traz-lhe o seu primeiro prémio no **NY Student Film Festival**. Desde então, todos os seus filmes serão sistematicamente galardoados no ocidente, na exacta medida em que são censurados em casa. O seu primeiro a sério, **A Infância de Ivan**, ganhou o Leão de Ouro em Veneza em 1962. **Andrei Rublev**, de 1965, foi premiado em Cannes, mas apenas exibido na URSS, com muitos cortes, em 1971. **Solaris**, de 1972, ganhou o prémio especial do júri e foi nomeado para a Palma de Ouro. **O Espelho**, de 1974, foi internamente classificado de “terceira categoria”, implicando a sua exibição em salas de vão de escada e a consequente acusação de delapidar fundos públicos. O que explica que este *Stalker*, embora filmado na Estónia, tenha sido financiado pela Alemanha não-Democrática. **O Primeiro Dia** foi suspenso pelos censores do povo quando perceberam que não correspondia ao argumento apresentado. Furioso, Tarkovsky destruiu a maior parte do material já filmado. E partiu para Itália, onde fez um documentário para a RAI e **Nostalgia** (1983), filme que, entre outros prémios, não arrecadou a Palma de Ouro por pressão das autoridades soviéticas. Não admira que, logo após a saída de **O Sacrifício** em 1986, a sua morte tenha levantado suspeitas. A verdade é, contudo, bem mais prosaica. E o KGB não tem nada a ver com esta história. Durante as

filmagens de *Stalker* expôs-se às radiações de uma fábrica química abandonada. Ele, a mulher Larisa e o actor Anatoli Solonitsyn morreriam de cancro pulmonar.

Além dos filmes e de duas produções teatrais (**Hamlet**, Moscovo, 1976 e a ópera **Boris Godunov**, Londres, 1983), teorizou com o revigorante ensaio **Sculpting in Time**: 1) partir da nossa experiência com o tempo para o alterar, usando alguns dos planos mais longos de sempre, até que o espectador apreenda os ganhos e perdas do tempo de um único momento; 2) partindo do pressuposto de que a câmara é apenas um gimmick comercial (até porque, no mundo real, o espectador não poderia nunca ter a percepção das cores revelados no cinema), só usa o preto e branco, ou a saturação do pantone, e guarda a câmara “limpa” para momentos religiosos da acção, acção essa para ele praticamente irrelevante.

Embora não seja o seu filme mais premiado, **Stalker** é, talvez, o mais equilibrado. E aquele onde as suas teorias desindustriais mais se aproximam da perfeição, com o plano sem cortes, o redimensionamento da câmara e a obsessão, tal como no **haiku**, em criar “imagens de tal forma que elas não signifiquem nada mais que simples imagens”. Só por curiosidade, **Stalker** quer dizer “mirone”, em português corrente. Seja curioso, não tenha vergonha de espreitar e dê uma atenta vista d’olhos a esta obra mais que prima. Aqui, na velha URSS, na nova Rússia e até em Marte, se por lá já houvesse algum cinéfilo.

## DR. ESTRANHOAMOR

de Stanley Kubrick

c/ Peter Sellers, George C. Scott e Sterling Hayden

95', p/b, Columbia, EUA, 1964

Sábado, 17/04 – 16:00

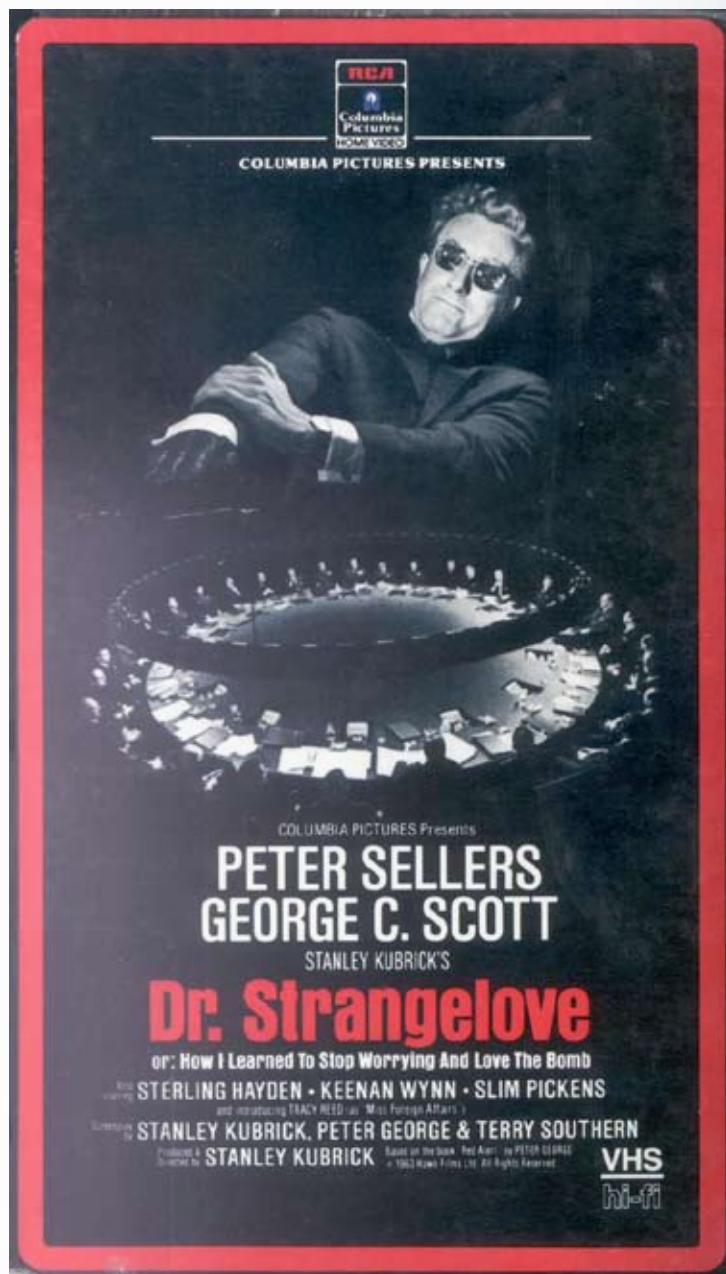
Se há nome incontornável na História do Cinema, ele é o do auto-exilado na velha Europa Stanley Kubrick (1928-99). Criado no mítico Bronx de todas as américas pós-colombianas, foi aquilo a que a psicologia moderna designaria de “autista de alto rendimento”. Péssimo aluno, encontrou no pai o seu primeiro espectador atento. Encorajou-o a aprender xadrez e ofereceu-lhe a primeira máquina fotográfica, com a qual chegou a fotógrafo de **Look**.

Coisa de pouca dura. Aos 22 anos faz a sua primeira curta. Aos 25 o mesmo pai voluntarioso hipoteca a casa para financiar a primeira longa do jovem Kubrick, **Medo e Desejo** (1953). Esse e o seguinte, **Killer's Kiss** (1955) seriam condenados ao ostracismo pelo próprio, numa estranha forma de revisionismo pessoal.

Porém, o seguinte, igualmente mutio pouco visto, (**The Killing/Roubo no Hipódromo**, 1956, a partir do policial de Lionel White) pô-lo no livrinho preto dos sempre esperançosos executivos de Hollywood. Propôs-se fazer **Horizontes de Glória** em 1957. Rejeitado pelos estúdios, apadrinhado pela estrela de origem sérvia Kirk Douglas, proibido na França gaulista, é um filme de guerra onde o ângulo não se fixa nos heróis, antes nos cobardes e no seu fuzilamento sumário por generais que nunca levantaram o rabo do estado-maior em Paris.

Em 1960, após o despedimento do veterano Anthony Mann, Kirk chamou-lo à para terminar **Spartacus**. A coisa não correu nada bem. É mesmo difícil descobrir Kubrick naquele filme tão assim-assim, o que o levou a partir para Inglaterra a prometer a si próprio jamais voltar a fazer um filme que não controlasse totalmente.

Em 62 partiu a loiça toda com **Lolita**. Em 64 superou-se com este **Dr. Estranhoamor**. Em 68 passou ao lado da crítica mais desatenta (e hoje



seguramente muito arrependida) com o invulgar **2001 Odisseia no Espaço**. Em 71 reeincidiu com **Laranja Mecânica** (até alguns anos ainda proibido em nos conadados mais relutantes da velha Albion). No longo **Barry Lyndon**, em 1975, filmou tudo com luz natural, nem que para isso tivesse que usar lentes especialmente desenhadas pela NASA. Quando, durante as filmagens de **Shining** (1980), Jack Nicholson lhe disse que “pode ser perfeccionista, mas não é perfeito”, estava quase lá. Mas quando Shelley Duvall, após 100 takes, finalmente conseguiu ficar na História com o horrorizado “Here is Jonny”, essa já estava no ponto certo.

Depois ainda fez dois em um com **Full Metal Jacket/Nascido Para Matar**, em 1987. E acabaria por morrer com dois inacabados — **De Olhos Bem Fechados** (1999), oficialmente concluído, e **Inteligência Artificial**, oficilmente acabado em 2001 pelo mercenário Steve Spielberg. Ainda assim, tudo por causa da sua mania da perfeição, deixou por fazer o seu megalônimo **Napoleão**. Bem como um igualmente impossível, mas que nos teria sabido muito bem, **Fernão Mendes Pinto** (conta-se que queria naus e caravals em tamanho real para filmar a gesta lusitana dos descobrimentos).

Este **Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb** previa que Peter Sellers interpretasse quatro papéis. Coitado, só conseguiu fazer três. Escapou-lhe o do Major “King” Kong (Slim Pickens), que cavalga a bomba “Hi There” até ao “Will Meet Again” do pesadelo pós nuclear. Hi-haaa.

