

NUOVO CINEMA PARADISO / 1989

(*Cinema Paraíso*)

um filme de Giuseppe Tornatore

Realização: Giuseppe Tornatore / **Argumento:** Giuseppe Tornatore / **Fotografia:** Blasco Giurato / **Direção Artística:** Andrea Crisanti / **Guarda-Roupa:** Beatrice Bordone / **Música:** Ennio Morricone / **Tema Musical:** Andrea Morricone / **Montagem:** Mario Mora / **Interpretação:** Philippe Noiret (Alfredo), Jacques Perrin (Salvatore), Salvatore Cascio (Salvatore, em criança), Mario Leonardi (Salvatore, em adolescente), Agnese Nano (Elena), Pupella Maggio (Maria, mãe de Salvatore), Antonella Attili (Maria, em nova), Leopoldo Trieste (Padre Adelfio), Enzo Cannavele (Spaccafico), Nicolo di Pinto (o idiota), etc.

Produção: Franco Cristaldi e Mino Barbera para Cristal Difilm (Roma), Les Films Ariane (Paris), RAI/TER (Roma) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, cor, legendada em português, 122 minutos / **Estreia em Portugal:** Cinemas Las Vegas 1, Quarteto 4, Amoreiras 7 e Londres a 19 de Janeiro de 1990.

Há um nome que ocorre imediatamente à visão de **Nuovo Cinema Paradiso**, muito mais do que os de Scola ou de Bogdanovich (**The Last Picture Show**) que a crítica tendeu a associar-lhe. É o nome de François Truffaut jamais nomeado ou citado numa obra com tantas citações cinéfilas, mas que vem à memória por uma dupla associação: porque quase todo o filme é conduzido pelo olhar de uma criança e porque essa criança (como o próprio Truffaut na sua infância, ou como ele o deu a ver nesse supremo "film on film" que é **La Nuit Américaine**) associa o cinema às primeiras transgressões e aos primeiros pecados, aos primeiros prazeres e às primeiras dores. Truffaut levantava-se de noite, em miúdo, para roubar fotografias e cartazes do **Citizen Kane** de Welles; Salvatore fugia de casa para entrar no "paraíso" e colecionava fragmentos de velhos filmes de nitrato, do **Pépé le Moko** de Duvivier ao **Stagecoach** da John Ford. E esse primeiro paraíso é curiosamente um paraíso cronologicamente próximo do de Truffaut. Tornatore, que, ao contrário de Truffaut, nada viveu dessa época (declarou numa entrevista que o primeiro filme que viu foi os **Ten Commandements** de DeMille, que o avô o levou a ver quando ele tinha quatro anos, seis anos depois da estreia mundial da obra) escolheu o mesmo período em que Truffaut se educou; os anos 40, os anos da guerra. E a guerra é subtilmente associada à sua aprendizagem mais do que todas mágica: o pai morria na frente russa enquanto ele via os primeiros "filmes da sua vida" e a substituição da imagem paterna é tanto Gabin ou John Wayne como o velho projecionista, tão irresistivelmente seduzido como ele pela dupla dimensão mágica: a das imagens projectadas (participando por procuração no êxtase da assistência) e a do aparelho que as projecta: a dimensão onírica e a dimensão mecânica do cinema. O herói de Salvatore, porventura, é mais, até, Philippe Noiret (para ele o verdadeiro construtor de sonhos) do que os protagonistas dos filmes que via. Na sala – no paraíso – Salvatore erra permanentemente entre o lugar furtivo na plateia e a cabine. O seu ponto de vista è a janela da cabine, dobrado pelo motivo decorativo que, no fim, é um dos últimos adereços sobre os quais o protagonista se detém.

E o cinema é o lugar de todas as proibições e de todos os perigos: os restos de filmes que levava para casa provocam o incêndio que põe em perigo a vida da irmã e o único momento de distração comum dos dois *voyeurs* (Noiret e Salvatore), na belíssima sequência da projecção ao ar livre do filme de Totó, é o momento do incêndio que destrói o velho paraíso (o de Noiret) e provoca a cegueira deste. Cegueira duplamente emblemática como punição do homem que via demais e como passagem de um paraíso a outro, do paraíso velho dos anos 40 ao novo paraíso dos anos 50, em que Brigitte Bardot se funde com Matarazzo (**Cenere**) e com melodramas de Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson.

Mas como pouco muda a decoração do velho para o novo paraíso (como pouco ou nada muda a assistência e o comportamento dela) Tornatore também não introduz nenhum corte entre o cinema

dessas duas décadas. Se, ao princípio, e perante os primeiros exemplos cinéfilos, se pode temer que o cineasta privilegie um cinema de autor, com certa distorção do realismo que presidiria à distribuição de filmes na perdida aldeia da Sicília, rapidamente descobrimos que não há qualquer olhar valorativo que faça predominar Duvivier, Renoir, Ford ou Visconti sobre Matarazzo, Totó ou Bragaglia. Todas se equivalem nessa memória cinéfila, como instantes de um passado clássico em que qualquer valorização é artificial.

Por outro lado, Salvatore passa sem transição de dois templos que, ao contrário das aparências, não são antagónicos. A Igreja (e é como sacristão que o vemos pela primeira vez em miúdo, ajudando à missa ou acompanhando enterros) e o cinema. E o cinema – o Paraíso – é propriedade da Igreja e tão reino do padre como o templo em que decorre o lado diurno da sua existência. E a censura eclesial (os beijos roubados) fazem parte do mesmo ritual de iniciação. Por isso, eles serão o último dos presentes (presente póstumo) que recebe de Noiret e que solitariamente vê na alucinante montagem final, reunida para ele pelo homem que o iniciou às trevas e à luz. Sobre elas decorre igualmente uma das mais fulgurantes sequências do filme: a do confessionário, quando Salvatore toma simultaneamente o lugar do padre e o lugar do projeccionista (visão por janela) para declarar a Elena o seu amor, ele próprio, também, transformado, nesse momento, em visão obscura e visão sacral.

E assim nos aproximamos do aspecto mais apaixonante deste filme magoado e nostálgico: O Cinema – esse cinema dos anos 40 e 50 – é também uma metáfora sobre uma sociedade fantomática e claustral, sobre um reino de mortes, à luz letal da Sicília e das suas aldeias. Por isso, Noiret esconjura Salvatore a abandonar aquela terra e aquele cinema e a nunca mais regressar a eles, mesmo que – ou mesmo quando – a saudade por essa morte for maior. Fá-lo na única das suas “tiradas” que não é cinéfila, ou seja em que não repete discursos aprendidos com Spencer Tracy ou John Wayne. Quando Salvatore, lhe pergunta a brincar se foi James Stewart ou Henry Fonda o autor desse discurso, Alfredo assume-se, pela única vez, como portador de uma palavra própria que pretende ser palavra da vida contra a palavra de morte que o cinema também é.

Mas ainda nessa altura não pode ser inteiramente ouvido. Em Roma – sob diversa aparência e aparentemente triunfador – Salvatore continua a escolher o cinema como modo de vida ou modo de morte e saberemos pela mãe (a voz das mulheres ao telefone, outra forma de sapiência audio-visual) que o amor é dimensão inexistente na sua vida.

E se Alfredo ou a mãe – vivos – não o fizeram voltar, a morte de Alfredo lhe dita o regresso para uma dupla figuração de luto: o enterro e a destruição do Paraíso. A teia de Penélope (o novelo da mãe) o faz regressar a uma terra aonde já não conhece ninguém e onde novas figuras de morte se sucederam às antigas. E dela recolhe unicamente como herança os beijos cortados, sinal de um amor de que toda a vida lhe ocultou a visão.

Numa ilha de morte, numa de terra de mortos (aqueles planos belíssimos da praça, onde as figuras se passeiam como que vindas de um quadro de Antonello Da Messina) ou numa ilha de fantasmas e numa terra de fantasmas, o cinema é o único paraíso, mas é também o *décor* mais letal. Trinta anos não chegaram para que Salvatore De Vita tivesse salvo essa vida ou a tivesse ganho. Como na história do soldado ou da princesa, perdeu – ou ganhou – tudo na última noite, a noite que o fez reencontrar o mesmo espaço cinéfilo e mortal da sua infância e adolescência. Por isso é dentro de um filme que acaba o filme (a legenda *fine*) como dentro de um filme o começara. Como aquele personagem que sabia o filme de Matarazzo de cor e antecipava cada réplica, Salvatore está condenado ao eterno retorno. *Le cinéma est la mort au travail* é dessa morte – como Alfredo – que jamais se desprende. Novamente, o cinema e seu paraíso e seu inferno, na repetição circular das sombras a que toda a vida ficou agarrado.

Por isso, esta obra é tão amarga e tão envenenada. Nela não se nos propõe nem uma revisitação de um cinema glorioso nem a renuncia a essa glória. Indica-se apenas que quem fixou a vida em imagens jamais pode ter da vida senão essa imagem. E a terrível e perene nostalgia dela. Quem lá vai nunca mais torna. E não foi certamente por acaso que Tornatore confiou a outra memória do cinema – esse tão doce e magoado Jacques Perrin – esta visita aos seus infernos e paraísos. Nesta “selva escura” – selva do cinema, selva da vida, selva da morte – termina como começa este filme autofágico. Nenhum cinéfilo escapará ao canto e encanto dele.

JOÃO BÉNARD DA COSTA