

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
UMA CINEMATECA EM CHAMAS – HISTÓRIAS DE PROJEÇÃO E PROJECCIONISTAS
5 e 17 de janeiro de 2026

24 Frames per Century / 2013

Um filme de ATHINA RACHEL TSANGARI

Realização: Athina Rachel Tsangari / *Com:* Evangelia Randou.

Produtora: Haos Film / *Cópia:* DCP, colorida, com legendas em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 3 minutos / *Sem estreia comercial em Portugal / Primeira exibição na Cinemateca.*

Sunset Boulevard / 1950

(Crepúsculo dos Deuses)

Um filme de BILLY WILDER

Realização: Billy Wilder / *Argumento:* Billy Wilder, Charles Brackett e D.M. Marsham Jr, baseado na novela “A Can of Beans” de Charles Brackett e Billy Wilder / *Fotografia:* John F. Seitz / *Música:* Franz Waxman / *Direção Artística:* Hans Dreier e John Meehan / *Décors:* Sam Comer e Ray Moyer / *Som:* Harry Lindgren e John Copel / *Montagem:* Arthur Schmidt / *Interpretação:* Gloria Swanson (Norma Desmond), William Holden (Joe Gillis), Erich von Stroheim (Max Von Mayerling), Nancy Olson (Betty Schaefer), Jack Webb (Artie Green), Fred Clark (Sheldrake), Lloyd Gough (Morino), Cecil B. DeMille (Cecil B. DeMille), Buster Keaton, Anne Q. Nilsson, H.B. Warner (eles próprios, na partida de “bridge”), Hedda Hopper (ela própria, a jornalista do final), Roy Evans, Jay Livingston, Sidney Skolsky (nos seus próprios papéis), etc.

Produção: Charles Brackett para a Paramount / *Cópia:* 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 110 minutos / *Estreia Mundial:* Hollywood, 7 de agosto de 1950 / *Estreia em Portugal:* Cinema Eden a 11 de maio de 1951.

Nota: A cópia que vamos exibir de **Sunset Boulevard** apresenta sinais de desgaste, como alguns pequenos “saltos” relativos a perdas de alguns fotogramas nas passagens de bobinas.

24 FRAMES PER CENTURY

24 Frames per Century dura apenas dois minutos (e trinta segundos), mas contém muitos fios de pensamento por onde podemos pegar. Na sua sinopse, o filme enquadra-se enquanto homenagem elegíaca ao filme **Le Mépris** (1963), de Jean-Luc Godard. Esta homenagem é feita por dois projetores – um que se considera otimista, outro pessimista – que se situam à beira-mar e levantam a pergunta que marca a sua existência: será que alguém voltará para os usar? Eles encontram-se na vastidão da natureza, lugar anátema para a localização de um projetor de película, e aguardam o

momento em que poderão voltar a funcionar. Alguém aparece, de facto, e voltam estes objetos a cumprir o seu propósito neste mundo: projetar filmes. Aqui, claro, junta-se uma vertente de absurdo, pois eles não estão virados para um ecrã, nem sequer para uma parede. Estão virados para o infinito do mar. Assim, o filme que projetam só é possível ser visto nas mãos da projecionista, que as coloca estrategicamente em frente à lente para o espectador desta curta-metragem ver. Este gesto torna literal a força do trabalho dos projecionistas: quem trabalha a máquina de projeção tem, no fundo, nas suas mãos (metafórica e literalmente) a essência do cinema – a alquimia, o feitiço, o passe de mágica, ou até o génio da tecnologia que é o cinema projetado em película fica completo apenas com a intervenção deles.

O filme funciona, em diversas facetas, em conversa com **Sunset Boulevard**, pois em ambos se traz algo de volta à vida, em ambos há algo do «necrofilme», de que fala João Bénard da Costa. E o que é o cinema senão uma dança de fantasmas que o projetor faz retornar à vida? Aqui há dois, um projetor pessimista, outro otimista. «Someone has to be».

Ana Cabral Martins

SUNSET BOULEVARD

Filmes sobre filmes, os chamados *movies on movies*, houve-os desde os anos 20 e títulos como **The Cameraman** de Buster Keaton (1928) ou **The Last Command** de Josef von Sternberg (1928), para apenas citar duas obras capitais. No entanto, só nos anos 50 esse tipo de filmes proliferou, de tal modo que certos autores chegam a inclui-los como fazendo parte dum novo “género”, nascido durante essa década.

Numa obra sobre a história da Paramount, os autores interrogam-se sobre as razões do êxito de **Sunset Boulevard** e adiantam que *“talvez esta obra pareça mais real do que todas as outras”*, embora advirtam que o argumento é *“totalmente artificial. Nunca houve nenhuma história de estrelas de Hollywood parecida com a de Norma Desmond, nem sequer a de Mae Murray que acabou semi-louca e num mundo irreal”*.

Começo por aqui: **Sunset Boulevard** está, evidentemente, nos antípodas de qualquer “cinema-verdade”, no sentido em que “nunca aconteceu uma história assim”. Mas, poucas vezes, como nesta perturbante obra, o efeito do real jogou tão poderosamente, mesmo sabendo-nos numa ficção.

A razão fundamental está na escolha dos actores, quer estes interpretem os seus próprios e famosos personagens (casos de DeMille, Buster Keaton, Anne Q. Nilsson, H.B. Warner, Hedda Hopper) quer surjam na mescla incerta entre o que foram na vida chamada real e o que são no filme. Casos de Gloria Swanson e Erich von Stroheim.

O caso mais evidente é o de Gloria Swanson. A celeberrima *star* estava praticamente esquecida em 1950, quando fez este espectacular *come back* na mais rigorosa acepção do termo (que, no filme, ela diz odiar). O espectador é levado a supôr (suprema habilidade e crueldade de Wilder) que Gloria

Swanson revive a sua própria história. Desde que diz a William Holden que “*é ainda grande, os filmes é que se tornaram pequenos*”, à famosa sequência em que se levanta no meio da projecção para, interpondo-se entre a câmara e nós (ou entre a câmara e outra câmara), fazer o elogio das *stars* do mudo, Gloria Swanson desdobra-se em Norma Desmond e é quase impossível dissociá-las. O filme que ela dá a ver a Joe é **Queen Kelly**, interpretação famosa, na obra em que foi dirigida por Stroheim, a sua imitação de Charlot a que fizera em 1924 - no auge da sua fama e para máximo delírio da crítica - em **Manhandled** de Allan Dwan. Ela foi, como também a vemos imitar, uma das “Mack Sennet Girls” no princípio da carreira, os retratos que lhe encham as salas são os de Gloria Swanson. A sua relação com DeMille é histórica (Cecil B. dirigiu Gloria em cinco dos mais célebres filmes de ambos, entre 1919 e 1920). H.B. Warner, que vemos jogar às cartas, foi não sei quantas vezes o seu “galã” e quando diz que naquele chão Valentino dançou o tango lembramo-nos do par célebre Gloria-Valentino. E se talvez nenhum marajá se tenha morto por ela, Joseph Kennedy, pai dos famosos Kennedys, arriscou fortuna e nome por amor da *Glorious Gloria*, como a publicidade dos anos 20 a baptizou. Entre os seus vários maridos, contou-se um marquês. E podem detectar-se muito mais pormenores próximos da verdade.

O caso de Stroheim é igualmente impressionante. Se Stroheim nunca foi casado com Swanson, a história entre ambos por alturas de **Queen Kelly** (o filme que no filme Stroheim projecta para ela) foi assaz acidentada. Quando Max Von Mayerling cita os três maiores cineastas dos anos 20 (Griffith, DeMille e ele próprio) tudo está certo se mudarmos Mayerling por Stroheim. E quando o vemos no final, à câmara (filmado pela câmara de Wilder) a dar as ordens de “luzes” e “acção”, não é sem emoção que recordamos que ordens dessas as não dava desde o início dos anos 30 quando os estúdios acabaram com a sua genial carreira.

Desmond-Swanson e Mayerling-Stroheim são mortos-vivos, sepultados no mausoléu de Sunset Boulevard (e esse incrível nome é bem real) e nos mausoléus da cinefilia, onde em 1950 só os visitantes de tais jazigos os recordariam como eles foram e não como o filme os mostra. Hoje recordamo-los de duas maneiras: Gloria Swanson é tão inseparável da *star* dos *twenties* como deste mítico filme e de Norma Desmond; Stroheim tão inseparável do genial realizador dessa década, como do actor de **Crepúsculo dos Deuses** e de Max Von Mayerling. As imagens sobrepuseram-se: a *star* dobrou-se de actriz (e actriz genial, contradizendo com a sua representação o seu próprio discurso); o realizador dobrou-se de actor, aceitando a direcção de Wilder e não a sua (e aceitando até que, na sequência final, Gloria-Norma o confundisse com DeMille).

Mortos-vivos, dissemos. O **Crepúsculo dos Deuses** é, sobretudo, um dos maiores necrofilmes já realizados, e, por isso, (um dos aspectos mais insólitos do argumento) a narrativa é feita por um morto, o portentoso William Holden, que na casa de Sunset Boulevard entrou, confundido com um cangalheiro, para tomar o lugar dum chimpanzé. Sempre tratado – ele também – como um boneco empalhado (tido e mantido por Norma Desmond) é como um boneco que acaba (a magistral sequência dos três tiros, dois de costas e um de frente) na piscina onde nadara Clara Bow, que encontra povoada por ratos, e que para ele é restaurada por Norma Desmond. Piscina cujas luzes, antes, ele acendera, quando se assume na abjecção perante a ingénua Betty.

Mesmo a história de Joe e Betty é uma história de morte e de filmes (e poucas vezes, como no caso do **Crepúsculo**, os dois termos terão sido tão sinónimos) “Untitled Love Story” é o filme que ambos preparam e só se encontram no estúdio deserto, onde Betty sonhou ser uma *star*, o que não conseguiu devido ao nariz (nariz que Joe beija). Joe sai de casa de Norma para outro filme que é o

mesmo, e a sua divisão é entre argumentos: o que escreve com Betty (e quando faz troça dele, é quando Betty o aprova) e o que escreve com Norma (e quando rasga as folhas, são essas folhas de que Norma mais gosta).

Sunset Boulevard começa com a câmara rente ao chão, a fazer-nos ler “Sunset Boulevard” e termina no *contra-plongé* de Norma e na sua avançada para a câmara até ao assombroso plano final (com todo o resto - the people, nós - no escuro). É um filme que vem de além-túmulo, contado por uma voz de além-túmulo. Nesse reino de tais mortos, todos somos convidados pelo máximo de exibicionismo ao máximo de voyeurismo. E Billy Wilder – num dos filmes mais cruéis duma obra que decorre sob o signo da crueldade – sabe que do lado de lá e do lado de cá do mundo dos filmes, do mundo da vida e do mundo da morte (realizadores, actores, espectadores) ninguém resiste a esse convite. A celebração da morte duma imagem e dum cinema não é um enterro, é uma transladação. Ou, se se preferir, um embalsamento (como o do chimpanzé).

Embalsamento de Gloria e Stroheim; embalsamento do jovem Holden no início da carreira; embalsamento de todos nós, transladados dum imaginário a outro (dos anos 20 aos anos 50) para reencontrar o que nesse imaginário nos atrai: a morte, e a encenação dela.

João Bénard da Costa

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico