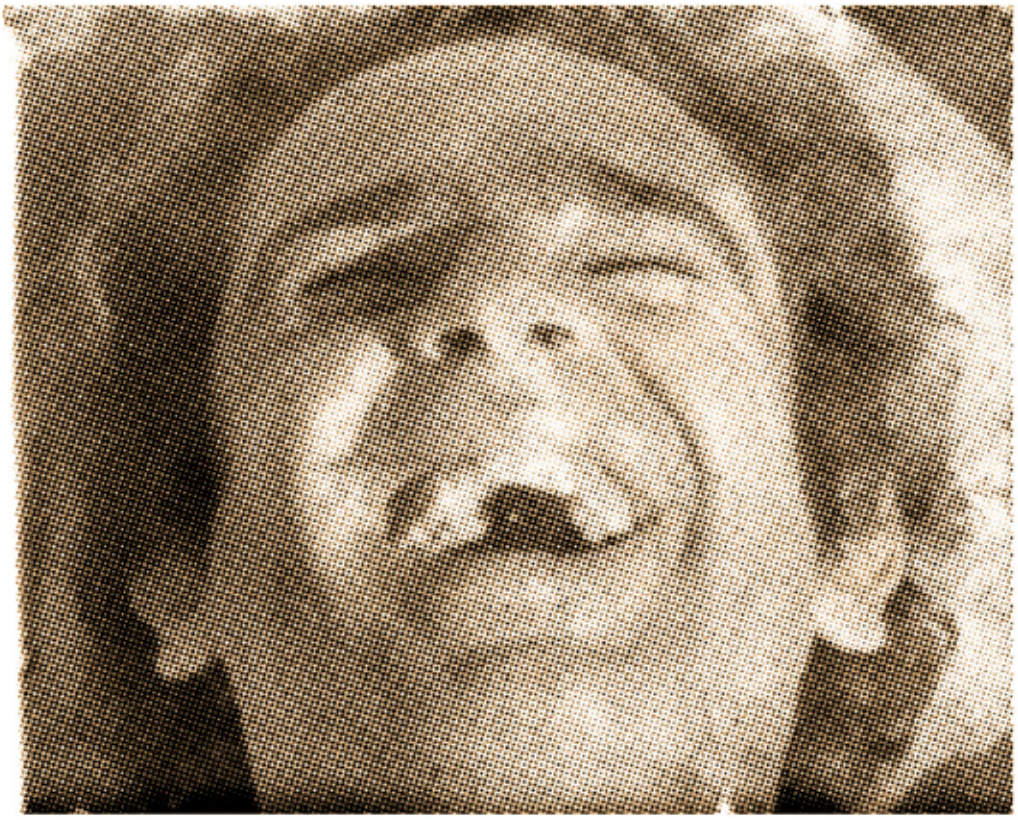

ALBERTO VAZ DA SILVA

índice

- AQUELA LOIRA 3
- NICHOLAS RAY 11
- A JUSTIÇA DE JESSE JAMES 17
- THE SEARCHERS 26
- UM SÉTIMO RAY 27
- HALLEY OF THE MOVIES 30
- A MAR O MAR 34
- WEST SIDE STORY 35
- LOLA, DE JACQUES DEMY 38
- OS VERDES ANOS, DE PAULO ROCHA 39
- OS FILMES DO FESTIVAL 41

AQUELA LOIRA

TÍTULO ORIGINAL: Casque d'Or / REALIZAÇÃO: Jacques Becker ARGUMENTO: J. Becker e Jacque Companeez / ADAPTAÇÃO E DIÁLOGOS: J. Becker / FOTOGRAFIA: Robert Lefebvre MÚSICA: Georges Van Parys / MONTAGEM: Marguerite Renoir / CENOGRAFIA: J. A. d'Eauhonne / INTERPRETAÇÃO: Simone Signoret (Marie), Serge Reggiani (Manda), Claude Dauphin (Leca), Raymond Bussières (Raymond), Gaston Modot (Danard), etc. PRODUTOR: Henri Baum / PRODUÇÃO; Speva Firme-Paris Film Production, França, 1951 / DISTRIBUIÇÃO EM PORTUGAL: Exclusivos Triunfo Lda. / CLASSIFICAÇÃO: Maiores de 17 anos.

A exibição no C. C. C. dum filme como «Aquela Loira» pode ferir as susceptibilidades morais de muitas pessoas, o que, evidentemente, de nenhum modo desejamos. Queremos fazer notar que se trata dum filme perigoso para quem, por razões de idade, cultura, sensibilidade e formação, não entender suficientemente o seu verdadeiro alcance. Por isso, e além disso, recomendamos muito especialmente a leitura atenta (antes e depois da visão do filme) do programa e das respectivas notas à margem.

– O CONSELHO DE ORIENTAÇÃO.

1. Jacques Becker

DADOS BIO-FILMOGRÁFICOS

Becker tem hoje 52 anos e entrou no cinema como assistente de Renoir, que conhecera aos 14 anos durante as filmagens de *La Fille de l'eau.* Um curso de engenharia, empregos os mais diversos, desde uma sociedade de acumuladores até uma companhia transatlântica de viagens, um encontro em New York com King Vidor e uma licença de permanência na América recusada; finalmente, Renoir. A partir de 1931 a vocação do adolescente já apaixonado *por* cinema, que chegava a ver três filmes por dia, está decidida, e durante os oito anos' que se seguiram Becker viveu uma experiência fundamental ao colaborar 'com o grande cineasta do *Fleuve em* obras como *La Nuit du Carrefour (1932), Boudu sauvé des eaux* do mesmo ano, *Madame Bovary* de 1934, *Le Crime de Mr. Lange,* do ano seguinte, *Les Bas Fonds,* de 1936, La *Partie de Campagne,* de 1937, *La Bête Humaine e a Règle du Jeu* de 1938.

No entanto, Becker sabia que fazer cinema não se aprende totalmente colaborando com outros e que era preciso descobrir um estilo próprio e uma maneira sua. As primeiras experiências foram duas curtas metragens e a primeira obra de fôlego, *L'or du Cristobal,* deixa-a no meio por dificuldades financeiras. Propõem-lhe continuar em condições que ele julga impossíveis e já aí a sua total repugnância por toda e qualquer concessão se manifesta: recusa, e o filme é acabado por outro.

Durante a guerra esteve prisioneiro na Alemanha e a sua actividade interrompida, se bem que só parcialmente: no campo de concentração encontrou André Desfontaines, e deste tempo de convívio nasceu a ideia do *Dernier Atout* que Becker realizou logo após a repatriação, sendo Desfontaines o produtor. A partir de 42 a crítica começa a reparar nos seus filmes, ainda muito comerciais mas já reveladores de alguns dos traços mais característicos do futuro autor do *Edouard et Caroline. Goupi-Mains Rouges e Falbalas* consolidam definitivamente a sua posição, e a breve trecho o seu nome figura entre os de Bresson, Clément, Clouzot, Autant-Lara, como um dos mais representativos do novo cinema francês.

Antoine et Antoinette, Le Rendez-vous de Juillet e Edouard et Caroline participam de uma visão clara, objectiva e por vezes bem humorada e satírica das realidades contemporâneas. Aliás, uma das grandes preocupações de Becker foi, segundo as suas próprias palavras, «pintar franceses do seu tempo». Em 1952 surge *Casque d'Or,* filme à parte no conjunto da sua obra, como veremos; segue-se a *História Parisiense* (Rue de l'Estrapade, 1953), e em 54 dá-nos o *Touchez pas au Grisbi* (O Último Golpe), revelador de uma força extraordinária e que fez esperar um novo *Casque d'Or* ([1]). Seguiram-se um *Ali-Baba* de 54 e o *Arséne Lupin* de 56, películas, em que Becker se diverte sem mais preocupações; e já este ano surgiu o *Montparnasse 19,* sucedâneo da obra que Ophuls projectava sobre Modigliani. A crítica recebeu-o com todas as reservas, acentuando no entanto a existência de inúmeros elementos estranhos, já preparados por Ophuls, e nitidamente fora da maneira de Becker.

FILMOGRAFIA COMPLETA

1935 – Le Commissaire est bon enfant
1939 – L'Or du Cristobal *(incompleto)*
1942 – Dernier Atout
1943 – Goupi, Mains Rouges
1944/45 – Falbalas *(Noivado Sangrento)*
1946 – Antoine et Antoinette *(O Tónio a Toninhas)*
1948/49 – Rendez-vous de Juillet
1951 – Edouard et Caroline *(Eduardo e Carolina)*
1952 – Casque d'Or *(Aquela Loira)*
1953 – Rue de l'Estrapade *(História Parisiense)*
1954 – Touchez pas au Grisbi *(O Último Golpe)*
Ali Baba et les Quarante Voleurs *(Ali Babá e os Quarenta Ladrões)*
1956 – Les Aventures d'Arsène Lupin (*Arsénio Lupin)*
1958 – Montparnasse

O CINEASTA DE CAMARA

Do conjunto da obra não é fácil extrair uma «definição Becker», nem é fácil contornar a personalidade do cineasta de maneira a poder classificá-la ou extrair dela grandes constantes, como é possível fazer em relação a outros – um Ophuls, por exemplo.

A arte de Becker é a de um homem permanentemente interessado numa realidade actual, mesmo quando tudo se passa em 1900, e numa realidade feita do mundo mais íntimo e subtil de cada um dos seus personagens. A acção é quantas vezes abandonada

[1] O C. C. C. ainda exibirá este ano *O Último Golpe* no ciclo dedicado ao cinema francês do após-guerra.

porque o autor se compraz neste ou naquele retrato, naquela nota ou nesta variante – e tudo isso nos é dado com uma especial delicadeza de quem ama os personagens até ao fundo, e com a suprema elegância de quem entra com toda a desenvoltura pelo telhado. Há sempre uma graça que normalmente se baptiza de superficialidade, uma maneira de fazer cinema que prescinde de metais e se contenta com arcos e uns raros instrumentos de sopro, uma maneira de fazer cinema que vem da música de câmara.

Becker é normalmente tido como um cineasta menor, ao menos quando a sua obra é apreciada em conjunto; fala-se dele como de um bom retratista de coisas pequenas, de que muitas vezes sorrimos, como de um talento que corre à superfície e não sabe, ou não quer, aprofundar e perguntar. Como Renoir, ele acredita sobretudo nas histórias francesas numa atmosfera francesa, e *até Casque d'Or* a sua obra é um fresco da sociedade francesa contemporânea, uma obra-testemunho do seu tempo. Podemos até dizer que foi ele o único que soube encontrar o *tom* de um neo-realismo francês nitidamente diferenciável do italiano, enquanto se conjuga perfeitamente com o racionalismo, a discrição do sentimento, a precisão e a elegância do espírito gaulês.

Casque d'Or é uma obra que aparece como um momento excepcional, como a experiência isolada de um homem que até aí ainda não se entregara completamente ou não encontrara o modo de se entregar, e encontra de repente. Tudo o que era admirável mas pouco fundo em Becker encontra aí raízes; o ambiente fim-de-século dá-lhe uma liberdade, um campo e uma distância que permitem grandes sínteses. Todo aquele mundo desapareceu e pode continuar a ser visto de agora com tudo o que tem de insubstituível e poético. Tudo aquilo é espantosamente adequado ao cineasta Becker e é por isso que eu não creio fácil um *Casque d'Or* moderno com tudo o que de livre e melancólico *Casque d'Or* implica.

Jacques Becker: o homem que conta uma história sem tomar partido, mas amando, o homem que encontrou para amar um tom diferente de todos os outros tons, *o cineasta de câmara*.

2. Casque d'Or

O BANDO

O bando é introduzido, bem como todos os personagens importantes, nas três primeiras cenas do filme: chegada dos barcos, chegada ao baile, e somos apresentados a todos, ao mesmo tempo que Raymond apresenta Manda ao grupo. Notamos imediatamente Roland pela maneira como ele agarra em Marie, porque adivinhamos qualquer coisa entre eles e a câmara os particulariza seguindo as voltas da dança. Leca é-nos mostrado um pouco mais tarde, quando Marie o vai encontrar. Todo o bando fica então definido: total submissão perante o chefe, que adivinhamos chefe desde sempre. Leca está em casa, a quadrilha é afastada, entra Marie e todo aquele mundo nos é dado pelo espantoso décor de d'Eaubonne (o homem de *Lola Montes*). Respira-se aquele especial ar *fin-de-siècle* que imaginamos propício às gentes «respeitáveis», às que podem tudo por trás mas têm uma fachada suficientemente forte, sabida ou insuspeita. Essa sala de paredes forradas de tons escuros, de cortinas de renda de meia altura, vidros coloridos suportados por balaustradas de madeira, vasos e estatuetas de loiça, relógios de fogão, relógios de parede (donde saem as chaves para o dinheiro), mas moínhos de loiça – tudo isso explica Leca, ao mesmo tempo que Leca

se explica: as propostas a Marie, as bofetadas ao que tenta roubar um pouco mais (*tu permets, oui?*), o ar de quem maneja todos os possíveis cordeis sem possível desfeita. A câmara de Becker é sempre uma câmara atenta, de quem conta parando em cada pormenor, sem nunca bisbilhotar, sem um movimento brusco. No entanto, é ela quem realmente diz coisas: Becker prefere cortar todas as possíveis falas e substituí-las por grandes planos ou mesmo planos de pormenor; a palavra está reduzida ao indispensável, sem que isso nos dê alguma vez a ideia de pobreza.

O bando espalha-se pelo Paris nocturno de 1900; um dos pontos de reunião é uma taberna onde entram de quando em vez grupos de elegantes que se misturam, deliciados pela insólita experiência de acotovelar gente insólita: *on s'amuse merveilleusentent*. Aí o ambiente de fumo e valsas gritantes, de mulheres que ostentam jóias caras e homens que sabem muito e vão dançando, é-nos dado com o especial brilhantismo de quem sabe aproveitar pares que rodopiam debaixo de muita luz e ao som de dois ou três acordes típicos e sempre os mesmos. Becker tem uma maneira muito sua de «poisar» a câmara com um movimento espantosamente simples e leve sobre uma pessoa que entra ou um grupo sentado a uma mesa. Tudo como quem só quer contar, contar como quem surpreende sem pressa. Depois filmará em *plongée* homens que entram para um duelo num pátio negro com uma parede estranhamente branca e seguirá uma luta de mãos e navalhas e respirações suspensas através de um magistral contraponto de branco e negro, sem música, com a banda sonora quase totalmente limpa.

Quando o chefe do grupo conhece o chefe da polícia, o grupo está mais seguro e as pessoas estão menos: qualquer pode. ser a vítima e é sempre possível observar a cena do outro lado da montra entre os curiosos. E, assim, numa mesma sequência alguém que assassina ou manda assassinar é chamado de melhor dos homens e prova-o traindo outro à mesa de um café. A partir daqui o ritmo muda; acabaram as longas sequências do princípio do filme, acabaram as apresentações e os tempos belos de Joinville: agora as cenas são curtas, reveladoras e brutais. Leca aprecia o desenrolar impecável de tudo o que arquitectou, mas aparece-nos não já na sala mas no quarto de cama, não já confortavelmente a almoçar mas em mangas de camisa diante de uma bacia de água e de um espelho; escova-se depois mais e mais diante de outro espelho: é isto, com mais Marie que se lhe entrega, com mais uma fuga e com o medo enfim, que antecede uma morte entre duas paredes.

Raymond morre ante a interdição do grupo, de cada um dos do grupo focado no brando *travelling* para a frente sobre o seu cadáver. Leca encolhe os ombros.

Estes que encolhem os ombros assim como aqueles que os sacodem em noites. de barulho ao som da mesma barulhenta valsa são o fundo sobre que se inscreve um primeiro olhar que depois toma uma cor sua, contrastante.

A OUTRA BANDA

Marie que vive no meio do bando, e pertence a Roland, dança um dia uma dança. também com Roland, mas não para Roland. A luz brinca com ela, e a partir de aí fica com ela: sobre os cabelos, atrás dos cabelos, sobre o pescoço. Os olhos poisam, há qualquel coisa de trocista ainda, a luz e a sombra jogam durante a dança desejada, e a câmara aparentando a mais perfeita facilidade faz movimentos de uma dificuldade quase incrível com o fito único de seguir e de dar. Algo de diferente fez entrada, muito brevemente ainda, e tudo logo abafado por uns murros, uma bofetada, o desfazer do grupo. Houve no entanto um grande plano do desconhecido, um homem com história

que agora se chama Manda, e outra vez uma estranha luz de trás nos grandes planos de despedida que nos dizem que estamos perto de qualquer coisa como uma viagem.

Marie vive no meio, entre o facto de pertencer a Roland e ser desejada por Leca. Tudo isso começa agora a ser indiferente, se o não foi sempre, tudo isso é por ela encarado com um ar caprichoso, entre dois encolher de ombros divertidos. Becker quere-a «casque d'or», mulher única, cheia de muitas coisas, opulenta, capaz de muitas outras, e na sequência da entrevista com Leca chega a enquadrá-la num grande plano, cheia de luz, contra um fundo totalmente negro. A estola e o grande colar preto, os brincos compridos e os movimentos são pretexto para pura música de imagens, para dar cinema com «música da luz». Em todo o filme, aliás, a música tem uma função nitidamente secundária: toda a linguagem cinematográfica se conjuga para a tornar dispensável. Como os diálogos, está reduzida ao essencial. Todos os grandes planos, toda a luz e a presença de Simonne Signoret transmitem essa música do movimento que só o cinema pode dar.

A viagem começa com uma série de grandes planos, estamos a passar para a outra margem, para mãos que se dão, para coisas sem palavras sobre um fundo de terra vazia e escavada com casas ao longe. À noite, na taberna, já, apesar de tudo, Marie sabe que há coisas que acontecem no meio de nada, acontecem através de um sem-pretexto, como as sombras que se lhe desenham no peito, com uns dentes cheios de luz.

A outra margem pode ser um despertar diferente ou um passeio à beira de um rio entre árvores de folhas brancas e pesadas, com fumo, muitos pássaros e sem palavras. Estamos longe daquele Paris do princípio do filme, do barulho de valsas repetidas, da existência de bandos e de grupos que entram à procura de prazer. Tudo isto é dado num ritmo muito lento, as sequências de Joinville são alternadas com sequências que relembram esse outro mundo que não está tão longe afinal nem tão esquecido.

Na igreja entoa-se um Kyrie e casa-se gente do tempo, como um nosso bisavô e uma nossa bisavó recordados em qualquer momento de boa disposição. Marie e Manda entram e, no talvez mais espantoso enquadramento de todo o filme, vão caminhando devagar, sem época, nupciais, como quem pode ir até ao altar e está pronto para isso. Depois de caras que dão vontade de rir voltamos ao fundo da igreja onde uma mulher, que é alvo da claridade de muitas frestas, e não está de facto deslocada, pergunta pela razão de tudo aquilo. Aqui, o cineasta, que põe sempre um cuidado minucioso em situar personagens no tempo e ambiente social, passa por cima de tudo isso: não estamos em Joinville nem em 1900, não sabemos o nome daquele homem nem daquela mulher, só sabemos que qualquer coisa está assente e como e porquê, e como está assente mesmo que acabe na manhã seguinte, onde um despertar igual ao primeiro pode ser tão diferente, sem café e sem outras coisas mas com muitas outras mais, e com quanto mais peso.

É difícil saber onde acaba a espantosa direcção de actores de Becker e onde começa o facto de Simonne Signoret se chamar Simonne Signoret e ser assim, e ser aquilo; de tal maneira que é impossível conceber sem ela *Casque d'Or.* É o *seu* filme, e desde aqui nunca nenhum realizador conseguiu dá-la ou fazê-la dar-se a este ponto. A sua música e a de Becker confundem-se num todo; impossível destrinçá-las.

TÃO BELO COMO

Raymond está e alguém que é seu amigo chega. Raymond sabe que esse alguém mudou de nome mas não pergunta e a partir daí compreende. Há que proteger com olhos de quem está no círculo do amor. Há que desmascarar navalhas escondidas, e desmascarar coisas que não são objectos, e desmascarar até ao fim. Acontece que se espere morrer

de uma maneira e *se* morra doutra: é igual, pertence-se a um círculo, tudo é isso, deixa-se tudo por isso. Isso que é menos do que um gesto, é um fechar de olhos, ou menos ainda, um silêncio. Em *Casque d'Or* ou no *Grisbi.*

AS CEREJAS E O TEMPO

Mais il est bien court,
le temps des cerises
.....
.....

C'est de ce temps là
que je garde au coeur
une plaie ouverte.

Et dame fortune
en m'étant offerte
ne pourra jamais
fermer ma douleur.

J'aimerai toujours
le ternps des cerises
et le souvenir ,
que je garde au coeur.

(«Le temps des cerises», canção cuja música acompanha a parte final do filme).

Há viagens de que se volta e acabam e não deixam gosto e há outras de que aparentemente se volta também e ficam estranhamente suspensas. Quando se adivinha qualquer fim e esse fim deixa alguém muito só pode correr-se atrás de um carro que avança por uma rua estreita com um poço de madrugada a adivinhar-se ao longe, ou pode haver entregas desesperadas, ou pode haver fugas porque alguém está de pé no meio da calçada a uns metros de distância medidos em pedras pequenas. Isso coincide com o fim da época do ano em que as cerejeiras dão cerejas.

Quando Manda descobre as grandes borlas de uns chinelos que ele conhece e que lhe lembram uns cabelos que têm exactamente aquela luz, luz vinda de cima e para ali, nós sabemos que o ritmo sacudido em que as coisas se vão passar é um ritmo de agonia.

A câmara lança-se para a rua, atropela gente, volta sobre si, continua inexorávelmente até achar. É então que se avista o fim, que um cego barra o caminho, que pela primeira vez ouvimos a canção que fica para depois das coisas consumadas a dar o sabor de tudo. Quem conhece a canção sabe que ela diz que é curto mas fica para sempre o tempo dos amores perfeitos.

Tudo perdeu de repente o equilíbrio, perdeu-se o pé, e o único enquadramento caprichoso do filme mostra-nos uma escada que já é realmente lugar de execução, uma escada sem segredos e sem possibilidade de surpresa nas curvas, uma estranha construção que levará uns minutos a subir e de que conhecemos o topo e o fundo. Depois um candeeiro que podia ser a máscara da morte em qualquer «ballet», uma trave de

madeira a servir de parapeito e uma fortaleza apagada do outro lado da noite.

Os cabelos de luz, síntese de tudo, estão agora baixos, quase nos dão a impressão de desfeitos, mas apenas o ouro está mais escuro e pacificado. Tudo podia ficar no desespero total, sem mais palavras nem saída. Voltamos, no entanto, à luz aberta, no écran branco, a um par que valsa a mesma valsa das cerejas e se afasta gradualmente na memória e que, sabemos, voltará.

Eis uma viagem suspensa e qualquer coisa que dói e marcou para sempre e trouxe uma espécie de imunidade qualquer que seja agora o caminho.

Há uma ferida aberta que irá pouco a pouco cicatrizando e deixando um peso talvez desproporcionado. Mudaram as coisas, quase se envelheceu, atingiram-se fronteiras de muitas bifurcações.

3. porque exibimos este filme

Quando uma mulher chegou sem barulho e por uma água muito calma; quando essa mulher nos é depois dada num plano que é só dela e totalmente dela e abandonado a ela, estamos perante um primeiro mistério: o da pessoa integral ali presente através de uma linguagem de bocas, de água e brincos em forma de estrela.

Quando essa mesma mulher chega, não por si ou para si, mas porque as coisas que ficaram para trás estão arrumadas e de súbito se lhe abriu um outro espaço que a pode levar até onde ela puder dar-se e lhe dá um grão através do qual ela pode renascer, estamos perante um segundo mistério, esse atirado para uma terra lavrada por estranhas mãos.

Entretanto o écran abriu-se numa luz, quase branca demais, que a cerca por todos os lados e é desigual, sobretudo desigual, apoteótica e branca.

Alberto Vaz da Silva, CENTRO CULTURAL DE CINEMA, programa 33ª Sessão, 11 dezembro 1958

4. notas à margem

Do programa acima destaco a seguinte afirmação: «Jacques Becker, o homem que conta uma história sem tomar partido, mas amando, o homem que encontrou para amar um tom diferente de todos os outros tons, o cineasta de câmara».
Esta frase feliz explica só por si e a quem quiser entendê-la a razão por que o C. C. C. exibe um filme como *Casque d'Or.* Mas, no entanto, repare-se 'que Renoir (falo de Auguste, o pintor) pintou quadros como *Le Moulin de La Galette* e *Le Déjeuner des Cannotiers,* onde se retrata a mesma gente que evoluciona no filme de Becker; repare-se que Francis Carco escreveu *Jesus la Caille e Les Innocents* e ainda que Toulouse-Lautrec pintou toda a série de *maisons closes,* e todos somos unânimes em proclamar que foram grandes artistas e o fizeram com muita ternura por essa gente.
E de Jacques Becker, não se poderá dizer a mesma coisa? Existe ou não existe em *Casque d'Or* um mundo àparte do nosso, mas tão real como ele, sobre, o qual o cineasta se debruça, procura compreender e depois, porque viu ser a mesma humanidade com outro estilo de vida, amou?
Uma das sequências do filme ilustra e explica inequivocamente a atitude de Becker em relação às gentes diferentes. Falo da entrada dum grupo de pessbas, lá como cá ditas da sociedade, na taberna *L'Ange Gabriel,* frequentada pelo bando de M. Leca. É provável que Becker esteja socialmente mais perto dos que entram do que dos que estão, e nós todos também, creio. Mas não podemos deixar de reconhecer que a presença da *sociedade* naquela taberna é quase afrontosa para os visitados. A *sociedade* entra para requintadamente se excitar, como quem toma uma droga (e é coisa sabida que a droga é muito mais perigosa para quem a engole do que para o droguista). Sem dar por isso, o espectador toma nesse momento o partido de Maríe e seus amigos contra as gentes ditas bem.
A meu ver, Becker convida-nos, com *Casque d'Or,* e também com *Touchez pas au Grisbi,* a ver mundos que não são aqueles em que habitualmente evoluimos e nos ensina a olhá-los duma forma menos convencional, mas mais interessada, menos altiva, mas mais humilde, menos intolerante, mas mais compreensiva. Mais cristã, em suma.

— JOSÉ DOMINGOS DE MORAIS.

Lembro-me que escrevi na introdução ao ciclo de filmes cuja exibição actualmente decorre que este *Inquérito sobre o Amor Humano* ia ser um exercício de amor ao nosso semelhante. É agora ocasião muito própria para lembrar isso, agora que a maneira um pouco brutal como algumas sequências deste *Casque d'Or* estão contadas pode chocar muita gente e levá-la a taxar o filme de imoral e de indigno de ser exibido por um cineclube católico.
Com efeito, *Casque d'Or* está longe de ser um filme para crianças; e também não é filme para aqueles que não forem capazes de, com esforço ou sem ele, descobrir e compreender a misteriosa pureza que daquelas imagens inesquecíveis se evola.
Pureza, onde há duelos, traições, assassinatos? Pureza, onde há homens e mulheres de vida fácil? Pureza, onde há uma mulher que desce a entregar-se para salvar o homem amado?
Pureza, sim, senhores. Isso e a nostalgia disso. Homens que roubam e matam, mas capazes de amarem um amigo até ao fundo e até ao fim. Homens e mulheres que vivem trocados, desviados, porventura loucos. E uma mulher que ama um homem como pessoa inteira que é e não era, *como uma menina pura que é e não era.*
Jacques Becker não os aprova, nem os condena; entende-os. E ama-os. Nós, que devemos condenar os erros, condenaremos os que erram?

— PEDRO TAMEN.

NICHOLAS RAY

1. Porque exibimos estes filmes

No programa que se segue, e que é dedicado a Nicholas Ray, encontraremos razões suficientes para *Johnny Guitar* e *Cruel Vitória* serem exibidos num cineclube cristão. No entanto, e porque, sendo os textos que apresentamos da exclusiva responsabilidade dos seus autores, contém pontos de vista aos quais, entre os responsáveis pelo C. C. C., nem todos aderem, salientaremos alguns pontos fundamentais e incontroversos destas duas obras de Nicholas Ray.

Assim, a sua simpatia sentida por uma situação no mundo, muito próxima da adolescência: os seus personagens vemo-los sempre em luta, e em luta mais interior do que exterior, com um universo hostil, ambíguo e cheio de ciladas. Duma inadaptação estrutural partem para a busca, para a tentativa dramática de encontro com os outros e consigo mesmos.– *Johnny Guitar* ilustra bem esta ideia.

Mas os seres humanos são e não são, o homem é herói e traidor. Nicholas Ray lembra-nos em *Cruel Vitória* a nossa sempre presente possibilidade de nos perdermos até ao fundo, a terrível insegurança do homem desligado da Graça. Nós, cristãos, sabemos que um minuto basta para que tudo seja perdido.

Mas sabemos também que o nosso constante caminhar à beira do abismo é sustentado pela Esperança no Senhor.– O CONSELHO DE ORIENTAÇÃO.

2. Bio-Filmografia de Nicholas Ray

Raymond Nicholas Kienzle nasceu no dia 7 de Agosto de 1911 em La Crosse (Wisconsin). Filho único, ganhou um prémio de rádio quando ainda muito jovem, datando daí o seu primeiro triunfo. Apaixonado pelo teatro e pela literatura, conseguiu uma bolsa de estudos que lhe permitiu ingressar nos cursos de arquitectura do grande Frank Lloyd Wright.

Depois de uma breve estadia na Universidade de Chicago, tomou parte, como actor e encenador, em várias *tournées* teatrais. Decorrido o período de uma longa ausência nas montanhas, associou-se com John Houseman, director de uma companhia nova-yorkina. Depois de Pearl Harbour, Houseman, chefe dos programas destinados ao estrangeiro do «Office of War Information», nomeou Kienzle (já Nicholas Ray) director das emissões do seu serviço.

Nick escreveu então emissões de propaganda que ficaram célebres, como a série *Back where I come from* (1943).

A associação com Houseman continuou na Broadway: o nosso cineasta produziu e dirigiu nessa altura *Lute Song* (1943), com Yul Brynner e Mary Martin, e *Beggar's Holiday* (1946) com Alfred Drake.

Nos tempos livres começou a tactear o cinema e colaborou com Kazan nas filmagens de *A Tree Grows in Brooklyn*. A sua adaptação para a TV de *Sorry, wrong number* chamou a atenção de Hollywood. E começou a sua carreira de realizador cinematográfico, graças à política de procura de novos valores então praticada pela R. K. O. e chefiada por Don Shary. Procurava-se ao tempo um realizador para *Your Red Wagon* e Houseman propôs Ray, ficando ele próprio proponente como avalista.

Foi assim o início de uma das mais importantes obras que a história do cinema comporta, embora muitos ainda o não reconheçam.

Estabelecemos a seguir a filmografia de Nicholas Ray[1], aproveitando a oportunidade para rectificar em alguns pontos os dados fornecidos no programa da nossa 24.ª sessão[2], cuja leitura recomendamos vivamente.

1947 — *They Live by Night* (Os Filhos da Noite)
1948 — *A Woman's Secret*
1948 — *Knock on any Door* (O Crime não Compensa)
1949 — *In a Lonely Place* (Matar ou não Matar)
1950 — *Born to be Bad* (Nascido para o Mal)
1950 — *On Dangerous Ground* (Cega Paixão)
1951 — *Flying Leathernecks* (Os Diabos de Guadalcanal)
1952 — *The Lusty Men* (Idílio Selvagem)
1953 — *Johnny Guitar*
1954 — *Run for Cover* (O Fugitivo)
1955 — *Rebel without a Cause* (Fúria de Viver)
1955 — *Hot Blood* (Sangue Cigano)
1956 — *Bigger than Life* (Atrás do Espelho)
1956 —*The True Story of Jesse James* (A Justiça de Jesse James)
1957 — *Amère Victoire* (Cruel Vitória)
1958 — *Wind Across the Everglades* (A Floresta Interdita)
1958 — *Party Girl* (A Rapariga daquela Noite).

Em Outubro de 1959 Nicholas Ray acabou, em Itália, as filmagens de *The Savage Innocents*, ainda não estreado.

Depois de *Jesse James*, e como já foi dito nestes programas[3], Ray, impedido pelo produtor de acabar e montar o filme, abandonou a América, e dirigiu-se à Europa onde realizou *Cruel Vitória*. Para Stuart Schulberg e Pasternack realizou a *Floresta Interdita* e *A Rapariga daquela Noite*, outros tantos desastres financeiros. Uma vez mais teve de deixar a América para realizar o seu último filme, e tomou o caminho de Itália e Inglaterra. Os estúdios ingleses de Pinewood quase impossibilitaram, como fizeram a Losey por ocasião de *The Gipsy and the Gentleman*, a continuação das filmagens. Isto ajuda a explicar o desgraçado estado em que um par de «self-sufficient» e todos poderosos produtores ingleses conseguiram pôr o cinema de além-Mancha.

1 Tal como foi concebida por Luc Moullet no n.° 89 dos Cahiers du Cinéma.
2 Dedicada a *O Fugitivo*.
3 24.ª sessão.

3. O cinema ...

UMA ESPÉCIE DE MILAGRE

«Como se sabe, um filme compõe-se de um grande número de imagens justapostas na película, mas distintas e ligeiramente diferentes devido à posição mais ou menos modificada do sujeito fotografado.

A uma certa cadência a projecção de esta série de figuras, separadas por curtos intervalos de espaço e de tempo, produz a sensação de um movimento ininterrupto. E é este o prodígio mais espantoso da máquina dos irmãos Lumière: uma descontinuidade transforma-se em continuidade; consegue-se a síntese de elementos descontínuos e imóveis num conjunto contínuo e móvel; realiza-se a transição entre os dois aspectos primordiais da natureza que, desde que existe uma metafísica das ciências, se opunham um ao outro e se excluíam reciprocamente».

(Jean Epstein in *L'Intelligence d'une Machine*)

«De facto, em vez de nos comprazermos na tradicional distinção entre realismo e onirismo, podemo-nos perguntar se a dualidade do cinema não reside antes na contradição aparente resultante dos seus dois postulados fundamentais, um baseado no movimento, outro na permanência. O filme é feito duma série de imagens que existem cada uma de per si com o seu enquadramento, a sua luz, os seus rostos mas é igualmente feito da sucessão dessas imagens, da solução de umas nas outras.

Podemo-nos, assim, perguntar se a verdade do cinema não consistirá em apreender um ser, uma permanência através um fluir e, ao mesmo tempo, em dar a esse ser uma vida sempre em movimento que o preserve da petrificação. Os maiores cineastas aparecem-nos então como os que souberam ser reais contempladores: Flaherty, Murnau, Mizoguchi, Bresson, Rossellini, Buñuel, Vigo, Donskoi, entre muitos outros».

(Henri Agel in *Les grands Cinéastes*)

I

Cinema: a arte, segundo Agel, de movimentar os seres e de os apreender através um fluir de imagens. A arte de os movimentar visivelmente e de os apreender invisivelmente, de os pôr diante de e de os situar para além da região dos pesos.

Para isto tende um filme que começou por ser fotografado e acabou por ser montado. É isto um filme *conseguido* tal como obra de arte, enquadrável em qualquer das categorias estéticas encontráveis, *conseguido* em qualquer clima.

Tomando o *belo*, um filme que evidentemente o seja, é a mais real e irreal das manifestações: real enquanto exista por pessoas e objectos; irreal enquanto todos esses rostos e essas coisas não estejam só por elas próprias, mas estejam também e sobretudo como pontos de partida e inícios e marcos pobres de uma outra dimensão que por detrás e para além se desenrola.

São assim as imagens de *Umberto D* ou de *Curé de Campagne*; aquela, por exemplo, em que vemos Maria entrando pelo quarto do Sr. Umberto com um bolo na mão, e aquelas em que o cura de aldeia segue pelas estradas suspenso no assento de trás de uma moto.

É assim a arte: nunca perfeita, sempre a caminho do centro e do sentido das coisas, do sentido que enche um movimento ou uma parede. É assim o cinema com os seus enquadramentos, *décors*, montagem, e sobretudo corpos e rostos.

Na base está uma câmara, uma máquina que é um outro olhar: é indefinível o sentimento de alguém que, num espaço de segundos, contempla o vo lume do crescimento de uma criança dentro de outra pessoa; pertence a uma distância que nos é estranha que exista algo capaz de fixar igualmente o olhar desse alguém – fecha-se e capta-se o círculo. É isto o cinema, quando o olhar estranho é um jogo de lentes. É isto o começo de uma beleza calada, quando o olhar estranho é mesmo olhar.

Assim se *apreendem* os seres – e o cinema começa por ser a arte disso. Em profundidade: prolongando os gestos, os sotaques, os cabelos, as vozes, as palavras; em insuficiência: deixando espaços abertos, já que os seres os não preenchem *mas os abrem*. Depois, movimentam-se através um fluir de imagens, para que se cumpram nos espaços da diegese[4].

Nesse fluir está uma permanência; no homem que primeiro por detrás da câmara e depois diante da mesa de montagem a apreendeu está o real contemplador de que Agel fala: Rossellini ou algum outro, em algum ritmo.

...O CINEASTA

II

Nicholas Ray, homem de cinema americano fugido da América e perto de Frank Lloyd Wright, cineasta da intimidade de muito poucos e da fragilidade, é de difícil explicação. Temos nele, talvez, a mais pura definição do *cineasta*: homem capaz de criar arte e de a *exprimir única e especificamente por imagens em sucessão*. Homem capaz de significar pela distância maior ou menor tomada em relação a um movimento, e capaz de dizer através um gesto, uma côr, que as pessoas caminham na solidão deste mundo e lhe permanecem sempre estranhas.

Os seus filmes não deixam o sabor do impecável, mas têm melhor do que isso: compõem homens ligados por todos os lados e todos os laços, compõem-nos como uma música que os canta, que os canta vulneráveis, por sons puros.

III

Obra provinda da mais constante temática de um homem a um tempo situado e estrangeiro no mundo de hoje, o cinema de Ray não se situa nunca ao nível do possível, da psicologia ou da segurança e é antes uma arte de vertigem pelo veículo do lirismo.

Em todos os filmes perpassam os mesmos jovens sós, adolescentes, capazes de trair para a seguir morrerem pelo traído no momento em que se julgavam homens[5], jovens demasiado frágeis, de uma vulnerabilidade trágica, prontos para uma morte abrupta numa noite iluminada[6], no tronco de uma árvore[7], numa bala à traição[8].

O próprio Jesse James, por quem passaram os anos, permanece o mesmo *kid*; e ainda o é quando a morte o surpreende e se lhe sobrepõe a lenda em guitarradas lentas. A escolha de actores é elucidativa: quer seja um Robert Wagner, um Christopher Plummer, um James Dean, um John Derek, encontramos sempre o mesmo tipo despaisado, apto para guardar toda a vida a sensibilidade da post-adolescência.

Ray precisa de tipos-limite como precisa de descer fundo nos homens: à fraqueza, à solidão, à traição, à morte. Porque nos seus filmes encontramos um olhar sobre a vida

---

[4] *Diegese*: tudo o que diz respeito, na *inteligibilidade*, à história contada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção do filme. Exemplos: *a)* duas sequências projectadas consecutivamente podem representar duas cenas separadas, na diegese, por um longo intervalo (várias horas ou vários anos de duração diegética). *b)* Dois *décors* justapostos no estúdio podem representar edifícios supostamente distantes de várias centenas de metros, no espaço diegético. *c)* Dois actores (uma criança e um adulto, ou uma vedeta e um *duplo*) podem encarnar sucessivamente o mesmo personagem diegético.

(Étienne Souriau, in *L'Univers Filmique*).

[5] *O Fugitivo*.

[6] *A Fúria de Viver.*

[7] *Johnny Guitar.*

[8] *A Justiça de Jesse James.*

iluminado pelos grandes instantes de verdade que acontecem durante o espaço de um relâmpago e depois se esvaem. Ele o disse: *Tento captar os instantes de verdade, à força de reflexão ou intuitivamente, instintivamente ou – menos vezes – num rasgo de inspiração.*

E os instantes-limite de verdade encontram-se, por exemplo, num dar de mãos que atravessa o *écran* inteiro[9], ou na beira da traição, da traição quotidiana, da profunda traição de que homens são capazes.

Em *A Floresta Interdita*, filme onde são visíveis as mais puras imagens e os mais belos *raccords* de Ray, existe um jovem que penetra periodicamente nos pântanos, onde vivem homens da idade de árvores velhas, donos de pássaros e de grandes caçadas aquáticas, possuidores de álcoois fortes e de cobras curtas. Quando as raízes que ligam seres crescem e agarram, estala a mais violenta das procuras do único ramo possível do rio, com espingarda apontada e a traição pronta. Burl Ives quase a destruir (mas tocado no fundo) é afinal traído por uma cobra igual àquela outra curta e dominada: a natureza trai com a força e a dor com que um homem o faria e o Christopher Plummer que se dirige à cidade conheceu os *everglades* (mas não falará deles) e conheceu coisas de que igualmente não falará porque não lhes poderá jamais tocar. Vienna[10], vítima da engrenagem da força e do ódio violento, será traída por uma criança com medo da morte que por sua vez morrerá num tronco traída pelo seu bando posto a seguro. Jesse James, morto com uma bala sua disparada por um adolescente inquietante, pelas costas, junto a um móvel, é transponível para as areias do deserto[11] onde Richard Burton, junto a uma bota e com o segredo do escorpião, agoniza só. Os homens, violentos e solitários, traem, sedentos de amor e da paz dele.

A paz é, porém, procurada e o amor pressentido: temos então os inesquecíveis planos de James Dean e Nathalie Wood dando-se as mãos à beira de um precipício definitivo, e de James Dean estendendo um casaco como quem dá as mãos à beira de um precipício definitivo[12], temos a sequência de homem com uma guitarra que volta à procura de um amor antigo e lhe fala de perto e o traz enlaçado (para a vida) por uma água em cascata[13]. E em *A Justiça de Jesse James* existe um plano memorável em que um aventureiro perseguido e o seu bando pacífico buscam simplesmente uma noiva que espera e a levam, calma, depois de se darem as mesmas mãos que, atravessam o *écran* por cima de cavalos...

Sempre, no entanto, são fracas turvas e belas as pessoas que dão e recebem, que se cumprem na imperfeição, no medo, no amor incumprido e pressentido, incompreendido dos homens e das coisas.

IV

Tudo isto, cinema e só cinema, nos é dado através planos e sequências que se sucedem, montados. Cada plano vive da cor (do vermelho de um casaco ou de um fogo, do castanho de um balcão, do branco do vestido de Vienna sobre um fundo encarnado, do negro da vestimenta de um bando de perseguidores[14], ainda do vermelho de um plano bíblico[15]), tudo vive na linha horizontal do Cinemascope. Mesmo quando só o preto e branco nos trazem ao osso das coisas, aos homens e às pedras poeira[16], mesmo

[9] *Fúria de Viver* ou *Jesse James.*
[10] *Johnny Guitar.*
[11] *Amère Victoire.*
[12] *Fúria de Viver.*
[13] *Johnny Guitar.*
[14] *Johnny Guitar.*
[15] *Atrás do Espelho.*
[16] *Amère Victoire.*

quando o Cinemascope não foi procurado e foi encontrado num enquadramento em que Sterling Hayden, guitarra pousada, percorre faces paradas pedindo um cigarro (*a good smoke*) e calor que o acenda, *brother*...

V

Regressamos e partimos. Ao movimentar visivelmente os seres, ao consentir com eles, ao pô-los diante de, o cineasta parte para além deles e prolonga-os, tentando conhecê-los no conseguimento da obra de arte, conhecê-los de um conhecimento que permanecerá – ele sabe-o ou descobre-o — sempre imperfeito.

No entanto, a viagem parte, em cinema de um enquadramento real, iluminado a dada luz — seja ela depurada (Bresson) ou vulnerável (Ray).

E muitas vezes, uma só imagem bastaria para uma quase total meditação sobre o amor, ou a solidão ou o homem ou o tempo: virtude de uma só imagem-início.

E então partimos. Em *Johnny Guitar* existe um plano em que um copo de *whisky* rola em leque por sobre um balcão e volta e não cai. Em *A Fúria de Viver*, a lingueta de uma fechadura (por onde se espreite) gira por um tempo até que um dedo (preciso e acaso) a detém. Em *Atrás do Espelho* uma tabuleta numa porta (*no visitors*) é socada por um miúdo que espera e quer, e passa a girar até quedar baralhada, voltada para fora com uma face sem letras (*visitors*).

Em *A Floresta Interdita* há um bicho pequeno que sobe uma árvore e cai e se agarra.

Em *Amère Victoire* há um balde de água dúbia, entre mãos, que se bebe ou se entorna...

Diz o autor quando não nos fala por imagens: *somos estrangeiros neste mundo... quero captar, em pleno voo, instantes de verdade como relâmpagos...* – e poderia falar da potência dos seres, do sentido dos seres, da margem das coisas.

Em *A Fúria de Viver* e *Atrás do Espelho* há tectos baixos que pesam e esmagam e escadas que se sucedem sem sentido. Há quartos e paredes de vidro incomunicáveis. *Sou um estranho neste mundo — eis o tema da minha primeira poesia.*

Em *A Justiça de Jesse James* a última sequência dá-nos um cego de olhos tapados que avança em declive por sobre o tempo e canta a traição e a história verdadeira. No mundo real desce a voz futura de um destino, no mundo real e sem tempo...

Johnny Guitar, e demos ponto final a uma tentativa falhada de mostrar o indemonstrável.

Uma roda de homens pergunta-se o nome de um recém-chegado – *Johnny* (pesado intervalo) *Guitar*. Há um outro presente chamado *Kid the Dancer*. *– Can you dance? – Can you play?* Desafio ou: *What on earth*... ou *What do you*... ou: interminável, num espaço aberto.

Tento apanhar os instantes de verdade... sem apegos nem peso.

Numa total solidão, em grandes planos, Johnny e Vienna ferem-se e desejam para lá de tudo encontrar-se e esquecer. Em completa imobilidade, a despropósito, Sterling Hayden díz: *Don' t go away* – Joan Crawford só e parada responde: *I haven't moved...*

A câmara é um microscópio que detecta a melodia do olhar – ou a paragem para o metafísico. *I haven't moved*... em vagarosa frase.

Emma e Vienna, no tiroteio final ao longo de uma varanda (outra vez Cinemascope), de revólveres apontados, livres e em frente, param largos segundos (ou minutos) antes do tiro. Aqui tudo se concentra: as pessoas são ultrapassadas e tudo (o que são e o que há por cima delas) cai sobre.

Todo o tempo num só hiato: o cinema de Nicholas Ray.

Alberto Vaz da Silva, CENTRO CULTURAL DE CINEMA, programa Nicholas Ray, Março / Abril 1960
Texto republicado em NICHOLAS RAY (dir. lit. João Bénard da Costa). Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1985, p 254-258

A JUSTIÇA DE JESSE JAMES

TITULO ORIGINAL: The True Story of Jesse James REALIZAÇÃO: Nicholas Ray / ARGUMENTO: Walter Newman, segundo uma história original de Nunnaly Johnson / FOTOGRAFIA: Joe MacDonald / MONTAGEM: Robert Simpson / MÚSICA: Leigh Harline / CENÁRIOS: Walter M. Scott / CONSELHEIROS HISTÓRICOS: Rosalind Shaffer e Jo Frances James / CONSELHEIROS PARA A COR: Leonard Doss / INTÉRPRETES: Robert Wagner (Jesse James), Jeffrey Hunter (Frank James), Hope Lange (Zee), Agnes Moorehead (Mrs. Samuel), John Carradine (Rev. Jethro Bailey), Alan Hole (Cole Younger), Alan Baxter (Remington), etc. / PRODUÇÃO: Herhert B. Swope DISTRIBUIÇÃO: Fox Filmes / Filme em CINEMASCOPE-cores DE LUXE / CLASSIFICAÇÃO: Para maiores de 17 anos.

AVISO PRÉVIO

Esta é a quarta sessão Nicholas Ray no C.C.C.. Perante este número – em nossas sessões só igualado por Orson Welles terão muitos sócios muito boas razões de espanto. Até porque permanencem pouco convencidos das excelência apregoadas, mais inclinados a ver no entusiasmo de alguns formas larvadas duma adolescência (o termo não é de todo pejorativo) mais ou menos cabotina. Em seu apoio apontarão obscurantismos de gratuitos taxados, inscrições ou citações cujo nexo se lhes afigura inexistente.

Em sua defesa que poderão dizer os atingidos, de que os autores deste programa são em boa parte representativos? Pedir uma vez mais a atenção para Nicholas Ray, *para o que se nos afigura única maneira de o introduzir*, para inscrições que são outras tantas chaves aí deixadas para quem ainda queira abrir portas. E lembrar que a tarefa do crítico parte do amor da obra criticada, amor que exige disponibilidade e fidelidade. Exige uma adesão; que no consentimento se perfaz. E é na própria medida em que o tenta traduzir que pode esperar do espectador realmente disponível um igual consentimento, decorrente de idênticas coordenadas ou vias. Só assim o crítico pode ter a esperança – apesar de tudo sempre ténue e sempre válida – de comunicar uma compreensão. Se por compreender entendermos como foi escrito em precioso artigo[1]: *entrar dentro, viajar na obra até ao fim, até às fronteiras da obra e do crítico.*

II AVISO

Como repetidamente dissemos[2], Nicholas Ray abandonou a América durante as filmagens de *The True Story of Jesse James*. A razão é explicável, vejamo-la. A vida do célebre fora da lei havia sido amplamente explorada pelo cinema, sobretudo através as câmaras de Henry King (*Jesse James*, 1938) e de Fritz Lang (*The Return of Frank James*, 1940). Em tais filmes se focava o herói lendário e mítico *que matou mais de um*

[1] M. S. Lourenço in *O Exercício da Crítica*, *Encontro*, n.° 21.
[2] Programas das 24.ª, 79.ª e 81.ª sessões.

homem / assaltou o comboio de Glendale / tirava ao rico e dava ao pobre / de mão segura e de coração e cérebro[3].

Em 1949 saiu na América um livro sensacional, *The Desperate Men*, de James D. Horan, estudo exaustivo da vida dos irmãos James baseado em documentos buscados em arquivos secretos e totalmente desconhecidos do grande público. Herbert D. Swope, produtor, veio em 1956 a querer dotar a 20th. Century Fox com um aparatoso *remake* dos filmes de King e Lang baseado na revelação da história autêntica dos James, firmada nos factos autênticos, autenticados no rigor dos documentos. Para isso, recorreu ao cineasta de *Johnny Guitar*. E aqui atingimos os meados da narração: enquanto o produtor mais não pretendia do que chamar a atenção do público para uma estafada-nova história, Nicholas Ray aceitou The True Story para poder livremente celebrar a essência levantada a dois passos da existência, como *écran* e prolongamento. O filme devia tornar-se em balada libérrima da solidão e da contingência da passagem dos seres pelo mundo, em música e movimento das cavalgadas perdidas e retornos...

Nicholas Ray, em conclusão que pede ritmo e palavras de balada, não concluiu as filmagens e não chegou a montar tal filme. As portas bateram, o genérico não soa exacto, e o autor renegou.

Há pois, e primeiramente, que julgar *A Justiça de Jesse James* pelas intenções que a ditaram. Depois, há que meditar numa obra que podia ter afogada por quem de poder. Mas por último, há que prestar uma indizível homenagem ao mais puro dos cineastas pelo que, apesar de tudo, nos ficou a saber um filme de montagem debruçado sobre os planos mais tangíveis e transparentes de toda uma criação no centro do sentido.

III WESTERN-NICHOLAS RAY

O vário que nas colunas deste ou de anteriores programas tem sido àcerca do *western*, dispensa-nos de considerações introdutórias que tentassem situar em suas mais válidas e envolventes coordenadas a importância por esse género assumida. Outro é, pois, o problema que a estas linhas nos trouxe, antes relacionado com a particular dimensão daquela parte da obra Nicholas Ray que cabe adentro do vasto ciclo a que o C. C. C. dedica o seu último programa.

Circunstâncias felizes, permitem que os nossos sócios detenham um conhecimento total dos filmes que sobre o Oeste realizou o autor de *Atrás do Espelho*. Sucessivamente, *Run for Cover (O Fugitivo)*, na 24.ª sessão, *Johnny Guitar*, na 78.ª, e hoje *The True Story o James (A Justiça de Jesse James)*, únicos do género numa produção que roça os dezoito filmes, foram sendo apresentados na introdução a uma obra e a um autor de invulgar importância. É assim possível abordar uma visão de conjunto que permite essa outra, mais parcial mas mais forte, que destaca e exige interrogações fecundas e renova e ressuscita possibilidades de compreensão.

A ser verdade, como pretendeu Bazin e com ele a quase totalidade da crítica lúcida, que o *western* representa um dos dois caminhos autênticos dum autêntico cinema épico (aquele outro sendo o que brotou da inicialmente pura força da revolução de Outubro), não podemos deixar de estranhar o encontro que com ele realizou Nicholas Ray, cineasta da fragilidade, testemunho, para repetirmos uma bela expressão de Agel, de *uma quieta e mortificada ternura*. Se há sentido que nos pareça ausente da obra de

[3] Balada de Jesse James (cfr. o livro de André Bazin e J. L. Rienpey-rout *Le Western*).

Ray, é muito exactamente esse, dilatado e epopaico, que confere carácter aos filmes do Oeste e dentro dele possibilitou suas obras maiores desde Vidor, Walsh ou Ford, até Anthony Mann ou Budd Boetticher. O real desfazamento entre uma obra em vincada oposição à violência e à ordem que a partir dela se constrói (cfr. *Cruel Vitória*), e uma temática, qual a do *western*, que toma seu significado dessa violência e dessa ordem, impõe desde logo um dilema: ou Ray se traiu a si próprio quando aceitou filmar o mítico oeste americano e seus lendários heróis, ou então será a mais constante traça do género que em suas obras se encontra falseada, atingindo até o que de mais perene e propriamente essencial o definia.

Normalmente tem-se procurado fugir a este dilema integrando o autor do *Johnny Guitar* no movimento renovador do *western* que teve lugar na América post-maccartista. E assim se tem falado a propósito da sua obra de *super-western*, *western psicológico* ou *western romanesco*, escamoteando-se, a nosso ver, o principal aspecto da questão. Cremos que este só nos poderá ser dado se caminharmos noutra direcção — direcção Nicholas Ray – que nos afastará, supomos, definitivamente de vícios de interpretação de que têm enfermado algumas posições (vide p. ex. a crítica, a certos títulos interessante, de Nuno Portas, inserta no programa da nossa 78. sessão).

Para tentarmos, pois, tais caminhos e tais direcções comecemos por afastar a primeira hipótese do dilema atrás enunciado. Para tanto reencontremos, em esquema rápido, presentes e assumidos os temas sempre caros a Nicholas Ray.

Desde logo observemos a repartição de linhas de força que, se contrária ao geral simplismo dos filmes do Oeste, é característica perene do *desequilibrista* cineasta da *Fúria de Viver*. Johnny Logan, a quem chamavam Johnny Guitar, reparte-se pelo Bailarino, ou por aquela outra mais visível inquietação que trai com o pescoço sulcado de sangue, de algum modo em surpresa (que pode chegar no preciso momento duma precisa bala em precisa testa, ou no total afastamento entre pessoas paradas e uma mulher de negro), de algum modo em real solidão (e o rosto de Sterling Hayden disse-nos dela coisas longas e difíceis). A desesperançada mensagem de Ray perfez-se através de três personagens, possíveis e sucessivas reincarnações de uma mesma vulnerabilidade, de uma mesma desajustada sensibilidade. Na própria expressão do realizador, de uma mesma *revolta sem causa*, que arranca o seu mais amargo vinco dessa impossibilidade de compreender mundo e homens.

O mesmo para *O Fugitivo*, onde Matt Dow (James Cagney) e Davey Bishop (John Derek), ainda mais vivamente se opõem, se perdem em rotas diversas, para encontrar o mesmo no mesmo momento (a sequência da cidade dos índios) e se fundirem a partir dele num só espaço e numa só memória. Ainda e sempre no filme de hoje, onde Jesse aprende o que significa a ordem inaceitável através de umas vergastadas e de o *contre-plongée* de um polícia impecavelmente branco em céu impecavelmente azul, para daí acompanhar (aparentemente) Frank, até à revelação por dentro de espaços renovadamente negros de uma essencial incomunicabilidade. Quando chega, no entanto, a bala da traição, é pela morte de Jesse que Frank se redime e a mesma aberta bipolaridade lembra ao espectador que a história é também do outro irmão James. A mesma linha que opusera Ed Avery a seu filho[4], Jimmy a Plato[5] um velho e uma serpente a um jovem coleccionador de penas[6], permanece em estes filmes, mais sacudida, mais rompida do que nunca. Incapacidade de adesão a um só, porque a história de um homem é por demais complicada e tudo se explica nessa complicação.

---

[4] *Atrás do Espelho.*
[5] *Fúria de Viver.*
[6] *A Floresta Interdita.*

Resta-nos que essa rude descontinuidade, tradução formal de outra e mais funda, se desenvolve nestes filmes nos mesmos temas e recusas. Recusa a uma violência que é absurda e que é fatal, que leva Logan[7] a mudar de nome para o assumir nos mais tensos momentos (a pistola que voa das mãos pasmadas do rapazinho louro, Ernest Borgnine rolando sucessivamente por intermináveis encostas); que leva Matt Dow[8] a aceitar as estrelas de *sheriff*, para depois saber da incapacidade de qualquer ordem que, passe por um tiro que abate o único momento de perfeita comunicação; que leva Jesse a destruir sucessivamente os instantes que podiam ter sido de resgate (o baptismo, o abaixo assinado dos invisíveis conterrâneos) para depois perder a arma nas únicas mãos assassinas deixando a Frank a missão de concluir e explicitar o que se leu no longo plano da sua última surpresa. A temática que tinha mais abertamente por centro *Cruel Vitória* é assim igualmente presente sem que nenhum momento nos sugira mensagens outras ou diferentes adesões.

Idêntica fidelidade permanece nos idênticos temas. O tema da traição consentida, que destrói o momento de pausa, o momento da perfeita amizade, passa da inesquecível morte de Plato[9] e das meias de cores diferentes, dos pântanos da *Floresta Interdita*, ou do último e amargo discurso do advogado da *Rapariga daquela Noite* (o velho estratagema do relógio), à traição de Tucker[10] perante a mudez de Vienna (*o que tens a fazer fá-lo depressa*), à já referida sequência de *O Fugitivo*, que aí assumia o lugar central, até à bala pelas costas no nosso filme de hoje, e a consequente humanização de um homem que outros homens nem sequer julgaram digno de figurar num epitáfio[11].

O tema da morte, fuga à solidão, pacificação final do mais forte, daquele que é isento de expiar a longa e pesada companhia dos homens (v.g. *Cruel Vitória*, *Sangue Cigano*, *Floresta Interdita*), é dominante também na separação dos destinos de Jesse e Frank, do homem que sabia tocar e do homem que sabia dançar, de Matt Dow e Davey Bishop. A morte é a exacta oposição, a última fuga, e é assim que ela constitui como momento perfeito pretexto às mais belas soluções formais do Ray cineasta: que se recorde, uma vez mais, o Bailarino sumindo-se com um círculo vermelho na testa, o plano impalpável de Jesse James assassinado, paralelos desse outro inesquecível que nos mostrava Richard Burton como que dormindo, levemente baloiçado pelo vento e desde já impossivelmente distante.

A exemplificação podia continuar; podíamos falar, por exemplo, da fidelidade a realizações formais semelhantes, desde os famosos enquadramentos oblíquos à agressividade imagem-som, ou às idênticas cores, sempre exacta tradução do agitado universo interior. Podíamos falar dos temas da autenticidade, do vazio, da noção existencial de *instante* — admiravelmente representada no *Jesse James* pela sequência do nocturno rapto de Zee — mas cremos que o que dissemos basta para anular a hipótese que no princípio destas linhas esboçámos. Quem quer que tenha visto Ray com olhos de ver, não deixará de o reconhecer, em inquietação e em luz, presente em cada um dos seus temas em cada um dos seus filmes, constante em esse uno e irremissível sentido da solidão e da inadaptação, (*I am a stranger in this world*), incapaz dum amor continuado e conseguido, sempre revoltado, desajustado e lutado. Duma luta que não admite esperança que não seja falha, nem vitória que não seja amarga.

---

7 *Johnny Guitar.*
8 *O Fugitivo.*
9 *Fúria de Viver.*
10 *Johnny Guitar.*
11 De Jesse James, o homem, mais não nos resta que um epitáfio onde se lê: *Jesse W. James morreu no dia 3 de Abril de 1882, com 34 anos, 6 meses e 28 dias, morto por um traidor, cujo nome não é digno de aqui figurar.*

Resta-nos examinar agora a segunda hipótese enunciada: que terão conservado de *western* os *westerns* de Ray. Seguiremos o programa da nossa 78.a sessão para afastarmos a hipótese do *western* psicológico, intelectual e literário que joga com os seus elementos para transmitir mensagens à medida de mais cultos públicos e que vem de *O Comboio Apitou Três Vezes* de Zinnemann, até esse massudo *Homem das Pistolas de Ouro*, de Dmytrick, recentemente apresentado.

Vejamos agora porque nos não parece válida a designação de *western romanesco*, possível em um ou outro Mann ou em *Vera Cruz* de Aldrich. Ao que se nos antolha, Ray não buscou no *western* pretexto para um qualquer realismo (sociológico ou ontológico, como se queira) nem sequer, para retomar o que foi dito[12], dele receber um material dramático-plástico, depois aprofundado ou *intoxicado*. Simplesmente, muito simplesmente, quere-nos parecer que Ray nada aceitou do *western* a mais do que uma *moldura*: um modo de vestir uns tantos *décors* naturais. O encontro deu-se devido aos acasos de exigências de produtores, e ao menos acaso da presença de Philip Yordan (no *Johnny Guitar*), para depois o autor de *A Floresta Interdita* seguir como sempre, semi-aprisionado e semi-liberto, entregue, como demonstrámos, a seus temas e obsessões.

Do material dramático-plástico, renunciou ao drama e ao plasma. Renunciou ao mito do herói (mais aparentemente em *Jesse James*, mas quanto também ao que podia ter sido Johnny Logan), ao da mulher (a distância que vai da *vestal das virtudes sociais*, da *virgem prudente e forte* de que fala André Bazin, ao ódio de Emma ou à complexidade de Vienna no *Johnny Guitar*, ou à frágil Zee da *The True Story*), renunciou ao que propriamente de dramático a estrutura do *western* envolvia. Abandonados possibilidades de *happy end*, os grandes lances épicos ou as coordenadas propriamente exteriores da acção, tudo se vai interiorizar, referir ao indivíduo e não ao bando, à tensão mantida somente pelo carácter introvertido dos conflitos, que se não resolvem em qualquer esperança e se encontram plástica e essencialmente tratados na linha que demarca o aonde o drama atinge a esfera da tragédia. A título de exemplo fique apenas essa persistência duma época e duma memória em homens que suportam infindáveis passados (Johnny Logan, Matt Dow), que tão só perpassam pelas melodias que no princípio e no final do filme ecoam, novas formas do papel assumido pelo coro nas tragédias gregas. No filme de hoje, o plano final, que atira, através dum cego e duma bela e colorida profundidade de campo, para o intemporal e para o mítico a verdadeira história que acabámos de viver, ou os sucessivos *flashs*, conferem mais do que nunca, essa alternância de tempo e de passado que nos leva à beira da origem da tragédia.

Interiorizado, individual, trágico em vez de dramático, desmitificado e impuro, eis o *anti-western* de Nicholas Ray, moldura para menos dilatados, mas mais profundos, espaços e explorações.

Ao sabor de acasos e produtores, dizíamos há pouco. Será entanto puramente casual o encontro de Ray com o *western*? Cada vez nos sentimos menos inclinados a crê-lo. E é agora que entra a propósito entrarmos noutra história.

Poucos homens se apercebem da diferença entre lembrar e recordar. Disso nos fala Sören Kierkegaard, a que se tem chamado filósofo e era dinamarquês, na introdução à sua obra *O Banquete*. Na vida dos homens — é Kierkegaard quem no-lo diz — a confusão entre os dois termos serve-nos de índice para sondar profundidades pessoais. Lembramos ao sabor da memória, inertes e passivos, recordamos por uma graça e maturação especial, *apelando para as contradições do sentimento, da situação e do meio*[13].

[12] Programa da 78.ª sessão.

[13] *O Banquete*, trad. francesa com o título *In Vino Veritas*, Ed. du Cavalier, Paris, 1931 p. 49.

Só recordam aqueles que confidenciam, a recordação é uma arte que arranca da solidão e do silêncio. *Aquele que por uma vez compreendeu o que é a recordação, mantém-se por toda a eternidade prisioneiro de um só e mesmo recordar*[14].

Para esse aprofundamento interior, para essa entrega ao mais secreto de nós próprios, nem todos os espaços são indiferentes. Necessita-se de um *lugar calmo, solitário e esquecido*: a luz do princípio da tarde e a paz da natureza[15]. E assim chegou Kierkegaard à floresta de Gribskov, à encruzilhada dos oito caminhos, *onde não é preciso noite para haver silêncio, porque sempre tudo é silencioso e belo, onde o sol de outono celebra a sua hora vesperal, onde o azul do céu se adormenta, a folhagem treme amorosamente ao vento da floresta*[16]. Num tal lugar tudo se evoca e pode ser segredado e chegamos à mais funda compreensão que se nos permite.

A esta altura perguntarão muitos dos que nos lêem, que terá tudo isto que ver com *western*, com Nicholas Ray ou com este já longo arrazoado sobre os ditos. Não traduziremos exactamente *tudo*, até porque dessa tarefa já alguma coisa foi feito. Tentou-o Jean-Luc Godard, e por isso falou dos *snacks-bars* dos Campos Elíseos, *de tudo e de nada*, tentou-se — humildemente se confessa que com pouco sucesso — num post-scriptum que com Kierkegaard foi chamado conclusivo e não científico[17]. Tentemo-lo, apesar de tudo, hoje e de novo, ao dar a este tema da recordação e da confidência o lugar central na obra de Nicholas Ray.

E agora entremos no que em seus filmes mais demoradamente nos atrai. Exactamente, essas detidas imagens, que nem sempre conservam inteiro nexo ou ajustamente com a ideia que lhe presidiu ou que suscitam (pense-se nos inexplicáveis cavalos que aparecem a espaços no deserto de *Cruel Vitória*, pense-se nas cores de *Atrás do Espelho*, pense-se nos episódios amorosos da *Floresta Interdita*), mas que seguem fielmente uma vontade inteira de em confidência traduzir uma solidão. E agora percebemos os espaços negros na metade-de-lá do filme com Richard Burton, as cores alucinadas e arestas pontiagudas do *Johnny Guitar*, as noites e os amores dos ciganos de *Hot Blood*, tudo o que ao oposto do gratuito implica nas imagens e no tempo de cinema esse hiato de que se falou no anterior programa.

Assim sendo, o *western* mais não é do que uma revisitada floresta de Gribskov, lugar em que a animação não passa de pura possibilidade, lugar a que todos regressamos (e eis talvez o segredo último do sucesso desses filmes), com a serena esperança de nos despojarmos de nós próprios, de descermos à fonte final (a cascata de *Johnny Guitar*) para nos redimirmos. Neste sentido, mas só neste, Nicholas Ray desce às origens do *western* mítico, para mais se encontrar e confidenciar. Escolheu-o como quem escolhe um deserto (*Cruel Vitória*), um *rodeo* (*Idílio Selvagem*) ou uma interdita floresta. Mas enquanto estes lugares guardam sempre algo de particular e portanto não partilhável, o Oeste iria permitir o encontro com o inconsciente colectivo, com as origens dos medos e das solidões, com segredos mais facilmente comunicáveis.

Era assim que enquanto desgastava o mito visível de Jesse James, se ia submergindo noutro mais profundo e impalpável, numa confidência e solidão mais secreta, abandonando-se ao *apelo sedutor que irresistivelmente arrasta o que passa solitário*[18], e daí olhando o mundo, como convém, em segredo. Daí solicita essa outra leitura de que adiante Simone Weil nos fala, daí se entrega *loucamente meigo em silêncio e em morte*.

---

[14] Ibid. p. 61.
[15] Ibid. p. 54.
[16] Ibid. p. 57.
[17] Programa da 81.a sessão.
[18] Op. cit. p. 56.

Silêncio e morte que lemos no vento, nos vestidos e nos cavalos de *Johnny Guitar*, nas cidades onde homens de óculos azuis velam enforcados[19], ou as profundidades das infinitas fugas e comboios de *The True Story of Jesse James*.

Dum tal silêncio e de tais espaços pelo tempo e pelo mito povoados, se nos entrega Nicholas Ray, inacessível e distante, inquieto e fixo, desapegado e acolhedor, agora apreendido e nosso, cineasta de pura intimidade.

IV JESSE JAMES – O MITO

O tema do fora da lei que rouba ao rico para dar ao pobre existiu nas literaturas de todos os países. Na América, tal homem apareceu durante a migração para oeste: o *grito go west, young man and grow up with the country* soou e soou, transmitiu-se de um país virgem para um sangue novo e de um novo sangue para as montanhas por caminhos de gado e futuros de ferro. Desde os primeiros anos de oitocentos, anos da procura do ouro e da busca, da Califórnia, diziam os rumores das cidades que *não há lei a oeste de Kansas City / nem Deus a oeste de Fort Scott*. Nem lei nem Deus, mas hábeis pistoleiros, donos dos equilíbrios os mais variados sobre gatilhos.

Assim e por este lado se desenrolaram; viveram à margem e de furtivas surtidas às povoações, com cães sentados nas ruas. E bancos ou vinganças ficaram perfeitos. Existiram pois clandestinamente «esses famosos capitães bandoleiros que o vício romântico faz mártires e faz glórias nacionais e (que) não passam entre os seus conterrâneos senão por homens cujas virtudes foram reduzidas a instrumentos de perdição e de crime», esses homens «que acabam por se explicarem como reformadores sociais e se fanatizam contra a lei»[20].

A partir, porém, do momento em que uma bala traiçoeira ou um fim imprevisto encurtam a vida do temido, passa a evolar-se do personagem uma fama mítica: as suas proezas são delirantemente descritas (heróis as testemunhas visuais), os seus feitos convertem-se em fados (José do Telhado), ou em baladas de *rocking-chair*: Jesse James, Billy the Kid, Sam Bass.

Toda uma enorme corrente do cinema americano (fora dele são raros os conseguimentos), viveu e vive desse homem só e afinal despojado mas invencível, que muitas vezes se insere nas mais belas imagens acompanhado de uma cor ou de um entardecer.

Em que é reconhecível um filme assinado Nicholas Ray?
Nos enquadramentos, que sabem conter um actor sem nunca o esmagarem, e que de alguma maneira restituem tangíveis e claras noções tão abstractas como as de liberdade e destino.

Jean-Luc Godard

V JESSE JAMES-O KID

Como temos vindo a dizer, aceitando filmar a verdadeira história de Jesse James, Ray aceitou primeiro que tudo continuar fiel à meditação implacável que constitui todos

[19] *O Fugitivo.*
[20] Agustina Bessa Luís, *A Sibila.*

os seus filmes, desde *Idílio Selvagem* a *Cruel Vitória*. O bandoleiro célebre aparece-nos não só profundamente desmistificado, mas integrado na especial *cor* dos jovens que perpassam por toda a sua obra.

Quem não seja acessível a mais nada, sê-lo-á à desmitificação falada: Jesse aparece aqui longe do herói puro e intangível, do justiceiro que tira e dá, do homem capaz de equiparar a guitarra à pistola e de fazer da pistola guitarra.

Em casa da mulher crivada de dívidas, Robert Wagner ceder-lhe-á (compelido) o dinheiro que depois recuperará de um velhote pasmado capaz de se identificar com a *charette* em que viaja.

Da mesma maneira, os últimos assaltos (e sobretudo o de Northfield) serão surtidas sem outro fim que não seja o de permitir a expansão do bando embalado. Jesse James, como o Tucker-de-pescoço-ensanguentado de *Johnny Guitar*, começou pela necessidade de provar que deixara de ser criança porque se tornara homem e meou (antes de voltar definitivamente) por se manter um homem frágil, impuro e esquecido dos começos e dos incêndios que os ditaram.

Quem mais for sensível apreenderá a *cor* do personagem interpretado por Robert Wagner: o jovem que conheceu Zee e voltou uma noite para a buscar num enquadramento totalmente puro, o jovem baptizado um dia em toda a água de um rio que, à beira de uma amnistia corre com o cavalo por um campo porque *tem* de abater o homem que primeiro o traiu e depois o determinou.

O personagem de Jesse aparece-nos no filme como vivendo, em pormenor, um pedaço muito curto de vida. Em casos normais, ele, ao voltar, teria o dobro dos anos à frente. Tucker[21] no momento da forca, não havia sequer começado. A vida de Jesse James é tão breve como; mas ele, como Tucker, eram demasiado frágeis para resistirem momento do recomeço.

Ambos tinham de reconquistar uma posição perdida, ambos sucumbiram heróis e vítimas de uma espécie de fatalidade que os devorou.

Aqui se insere a indefinível ternura de Ray pelos perdidos: em *A Fúria de Viver* existe um plano em que James Dean, Nathalie Wood e Sal Mineo, de candelabro em punho, exploram uma insólita casa abandonada, que torna tudo isto transparente. Os três, olhando dois um para cada lado e o outro em frente, são falados em termos de cinema numa linguagem que nos traz ao centro dum momento de infância, hiato do perigo que se mantém lá fora, dum momento de espanto perante o novo, com toda a esperança do mundo à volta dos rostos de criança e todo o peso da noite a selar esse instante de mundo possível, capaz, com plantas à tona das águas.

Jesse James, ele, é constantemente ferido pelo dia e por homens no dia que regateiam sobre o valor do seu esgotar-se. Jesse James é acabado aos poucos, apesar das capas brancas pelos ombros e do verde em que todo se desenrola. Mas dizíamos que sempre se insere a indefinível ternura: até ao fim da última bobine ele permanece longe e à parte do herói mítico (tal linguagem aqui não tem sentido); até ao fim o tempo não introduz alterações de envelhecimento nesse adolescente (mesmo que de trinta anos), à beira de reconquistar uma vida perdida (Zee), e à beira de ser morto criança, entre quatro paredes, com um quadro na mão.

Eis, pois, como Ray o fez seu; como ele palpita do mesmo ritmo secreto do James Dean de *Rebel wíthout a Cause*, do Christopher Plummer de *Wind Across the Everglades*, do Tucker de *Johnny Guitar*.

---

[21] *Johnny Guitar.*

É assim *The True Story of Jesse James*, filme em moldura de *western*, através de um Robert Wagner possuído, como o próprio Ray disse de James Dean, de «uma vulnerabilidade tão funda que comovia e quase assustava».

VI LOUVOR E SIMPLIFICAÇÃO DE NICHOLAS RAY

1 – É pois para contemplar e para termos um objecto a contemplar que agimos; a contemplação é o fim da acção; rodamos ao redor do que não podemos captar directamente, e procuramos a sua posse; para que, uma vez atingido o objecto de nossos desejos, se veja bem o que pretendíamos; não a ignorância, mas o conhecimento do objecto; a sua visão actual pela alma; pretendíamos coloca-lo dentro de nós para o contemplar.

PLOTINO — *Eneidas*

2 – Justiça. Estarmos continuadamente preparados para admitir que uma outra pessoa é outra do que nela lemos, enquanto está presente (ou enquanto nela pensamos). Ou mesmo lermos nela essa certeza duma diferença, talvez duma total diferença, do que em ela lemos.
Cada um de nós clama em silêncio para ser lido de maneira diferente.

SIMONE WEIL – *La Pesanteur et la Grâce*

3 – A arte leva consigo uma espécie de rudeza.

MATIAS AIRES

4 – Que noites, então, não desciam sobre aquele coração sombrio, desesperado sempre, não terrível, não abandonado, mas ágil e meigo, loucamente meigo como nenhum outro.
E aqui mesmo, onde não estava um pescador para receber a água que saltava daqueles pulsos, ele confiava-se. Em silêncio e em morte.

M. S. LOURENÇO – *O Desequilibrista*

5 – Tais obras são como espelhos:
Se é um macaco a vê-las
impossível a descoberta dum apóstolo.

LICHTENBERG

A L B E R T O V A Z D A S I L V A
J O Ã O B É N A R D D A C O S T A

CENTRO CULTURAL DE CINEMA, programa 83ª Sessão, Abril / Maio 1960
Texto republicado em NICHOLAS RAY (dir. lit. João Bénard da Costa). Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1985, p 268-277

The Searchers

Em ***A Desaparecida***, a arte de Ford toca as mais fundas raízes, aflora registos capitais, obriga a um espanto verdadeiramente mudo, longo e envolvente.

Com o genérico introduz-se toda a nostalgia que cada imagem se desprende; nostalgia da pureza, do conhecimento, da permanência, dos regressos. Cantam-nos da paz de espírito e da amplidão pressentidos neste mundo e dedilham ***mas onde, mas onde?***

Depois um homem vem de longe chega e entra na vida seca e subentendida de uma família do Texas e a canção-off dá lugar a uma música de rostos com a ternura e o amor suspensos.

Primeiros espaços abertos antes de um incêndio que espalhará as pessoas pelas procuras.

Todos os personagens são então pormenorizados, figuras simples e lineares, unicamente e por enquanto implicadas e depois descomplicadas. Mais tarde, insere-se um inesquecível grande plano de rostos e neves, em que um jovem diz para o homem que chegou: ***we're beaten***. Mas quem há muito procura sabe que por enquanto há uma paisagem de neve, interlúdio e palmilhar de esperança.

Seguem-se as primeiras ***larguezas*** à Ford: a sequência do banho, o acampamento de ciganos e ***Look***, a ***mulher*** do Martin, mandada sentar por Gauguin. Uma boda traz Ford ao coração do John: tudo se resume num homem que tira as esporas e numa doida pancadaria entre miúdos. E ao Gauguin de há pouco vem juntar-se o Renoir de ***Elena*** à chegada do tenente Greenhill.

Nas últimas sequências, um pobre deste mundo descansa enfim e de cabeça rapada na ***rocking-chair*** conquista ao entardecer, enquanto, finda uma perseguição nua e em ***plongée***, começa a volta. É então uma indizível atmosfera de ciclos refeitos, de pequenas liberdades de homens capazes de toda a frescura pela extracção de uma bala.

Volta, apesar disso, apreensiva e silenciosa – ***but where, but where…***

Eis um filme que fala da dor da caminhada de do lento e penoso refazer, em resignação e esperança e sorrisos magoados: recupera-se o amor, ganham-se novos filhos e por tudo isso se dão graças.

Eis um filme sobre toda a pureza possível, e sobre a autêntica procura.

The Searchers os que vão pelos dias e os que, trocando vagarosamente as pernas, continuam, saindo pela mesma porta, pelo mesmo contraluz, e pela canção do princípio.

Ethan suspenso até à paz total: mas onde, mas onde?

Alberto Vaz da Silva, CENTRO CULTURAL DE CINEMA, programa 87ª Sessão, Abril / Maiol 1960

UM SÉTIMO RAY

Agora que Nicholas Ray morreu, há que falar dele diferentemente.

De 7 de Agosto de 1911 a 16 de Junho de 1979 (números ambos 7, já que 1 + 6 =7) completou um belo ciclo turbulento.

Dele disse o célebre vidente Cheiro: «As suas vibrações são as de Neptuno, a Lua, o Sol e Urano no signo do Leão, segunda casa da Triplicidade do Fogo. Neptuno no Leão torná-lo-á extremamente ambicioso, de maneira fora do comum: não quererá doutrinar ou submeter os outros. A sua ambição é o seu trabalho, o conseguimento do que fizer.

«O seu mundo são as artes, música, pintura, poesia, teatro, ópera, cinema – e a filosofia.

«Será um grande senhor de altos sentimentos e emoções; a sua esfera é a do espírito, mas terá sempre um grande coração benevolente aberto ao seu semelhante.

«Terá muitas decepções e sofrimentos no amor mas isso não o tornará amargo.

«A combinação de outros planetas que influenciam este período do Zodíaco confere-lhe grande originalidade de pensamento e torna-o inconvencional e independente das opiniões dos outros.

«Terá atracções e aversões radicais em relação às pessoas; muitas aventuras excitantes e inusitadas que lhe trarão críticas e complicações.

Desde a primeira hora os «Cahiers du Cinéma» (Godard, Rohmer, Truffaut, Valcroze, Demonsablon, Domarchi, entre outros) o reconheceram como um grande do cinema. Entre nós alguns responsáveis pelo CCC, contra ventos e marés mas com o Espírito Santo a favor, fizeram com ele logo nessa altura uma aliança para a vida. Aversões e amores para lá da razão.

Agora que ele é reconhecido no mundo inteiro e quase tudo se disse sobre os seus filmes do que se pode dizer – como são violentos e frágeis e vulneráveis os seus heróis, sempre novos demais na Terra; como se regressa a pontos centrais do passado numa tentativa de os disparar sobre o futuro vencendo o relógio do tempo que marca invariavelmente ou muito cedo ou muito tarde; como o amor anda paredes meias com a traição e esta com o destino —; agora que a sua obra se cerrou, resta-nos a consumação das profecias.

No ensinamento da Etica Viva, diz Helena Roerich: «Todo *o Cosmos* está construído sobre o princípio septanário. Cada energia, cada manifestação inclui em si mesma a sua própria escala septanária de tensão e refinamento.

«O Fogo do Espaço, quando apreendido, transmuta-se em energia psíquica. Para atingirmos o Mundo do Fogo – o mundo da mais alta espiritualidade – temos que transmutar ou sublimar os fogos dos nossos centros até ao sétimo estado. O Mundo do Fogo é o mundo dos sentimentos sublimados, ou consciência.»[1]

[1] *Letters of Helena Roerich, 1935-1939*, vol. II, Agni Yoga Society, New York, 1967.

Bowie the Kid, no THEY LIVE BY NIGHT, talvez o mais profundamente esotérico dos filmes de Nicholas Ray, conta que tem 23 anos e esteve 7 na prisão. Tinha 16 (1+ 6 = 7, outra vez) quando foi preso. Mais tarde, quando se parte o espelho, anuncia 7 anos de azar.

Blithe, o *cowboy* dos FLYING LEATHERNECKS, pressentindo a própria morte, diz a Griffin: «se os meus dados pararem no número 7...»

Três meses antes da sua morte, Nicholas Ray planeava um filme, evidentemente autobiográfico, sobre um pintor de 60 anos com um passado cheio de sucesso que sabe que tem um cancro e quer, antes de morrer, reconquistar a sua identidade.

Para recuperar os seus quadros substitui-os nos museus por cópias por ele próprio forjadas.

Quando Wim Wenders lhe entrou pela casa dentro para realizar o que depois foi LIGHTNING OVER WATER, renunciou ao projecto. Mas quando, numa conferência que fez nessa altura em Vassar College, lhe pediram que descrevesse o filme que começara no mesmo dia com Wenders, repetiu inexoravelmente: «O filme é sobre um homem que se quer re-unificar (*bring himself all together*) antes de morrer.»

Nessa mesma conferência, perguntaram-lhe se havia algo no seu passado de que estivesse arrependido.

«Há. Durante muito tempo bebi demais. C. K. Lewis, um poeta inglês dos anos 30, um dos meus poetas favoritos, escreveu um ensaio chamado *The Hope for Poetry*. Nele disse que os dois grandes inimigos da criatividade são o álcool e a conversa. Durante muito tempo não acreditei. Mas é isso.»

O homem do número 7, que nos seus filmes soube acima de tudo exprimir a essência da vida, chega ao fim da sua obcecado pela redenção das suas próprias traições em relação à qualidade do fogo original nele implantado. O Fogo quer-se levado à sétima dimensão, da consciência pura.

Esse destino solar («senhor de altos sentimentos e emoções, a sua dimensão é o Espírito, mas terá sempre um grande coração benevolente aberto ao seu semelhante») ficou impresso no celulóide que ele tanto amava e a que dedicava o régio sentimento da gratidão[2].

A arquitectura dos seus planos, indissociável dos enquadramentos tão celebrados por Godard («contêm um actor sem *nunca* o esmagar; tornam *tangíveis* e claras noções tão abstractas como as de *liberdade* e *destino*»), o que é senão a alta escrita do solar? As personagens, delimitadas por travejamentos, barras, puras e simples superfícies horizontais e verticais, movem-se em triângulos precisos, preenchem o écran em diagonais. Chegam ao ponto, como assinalou Truffaut (perdão, Robert Lachenay) a propósito da patrulha que entra no bar de Vienna, de evoluir em V como as aves de migração (e quem não sabe que as ditas cumprem, nos seus voos, as formas das constelações?).

Os diálogos, sortilégio que a crítica teve mais dificuldade em captar, são linhas de fogo; perguntas respondidas com outras ocultas perguntas a partir de um reencontro («How many men have you forgotten?», «As many as the women you remember»); crescendo sobre as essências a partir de um homem que coxeia («How far do we have to go?») ou do acertar de um relógio («What difference does it make?»); cavalgadas imóveis sobre o turbilhão do espaço-tempo («Don't go away», «I haven't moved»; «Don't go», «What made you think 1 was going?»).

[2] «Não há nenhum *medium* no mundo tão devotado para transmitir os desejos, as *imaginações*, como a *fita* de celulóide é ao realizador. «Maravilhoso, maravilhoso material que retribui tantas vezes mais...» E: «Lindíssimo material servil que retribui no écran tudo o que se lhe pediu e *tantas vezes* muito mais.»

Há fogos, originados por certas auras, que não queimam: a sarça ardente de Moisés, a barreira ateada por Wotan à volta de Brünnhilde, os diálogos de THEY LIVE BY NIGHT, JOHNNY GUITAR e BITTER VICTORY.

E as bandas sonoras, invasão de mundos distantes com as suas profecias e os seus ventos; e a cor, o célebre encarnado da aliança de fogo, do amor que persiste e lança uma ponte de solidariedade em direcção ao resto que amor é.

Claude Beylie disse sobre WIND ACROSS THE EVERGLADES: «Faz parte dos filmes que escapam a qualquer crítica, porque o movimento que o anima é estranho aos nossos instrumentos de medida habituais. Há aqui como que um fogo devorador, uma incandescência elementar.»

Godard identificou Ray com o cinema ao falar de BITTER VICTORY, «filme que não é sobre a realidade nem sobre a ficção, mas talvez sobre as estrelas».

Creio que Nicholas Ray – a que também chamou «o mais estranhamente moderno dos cineastas» – recomeçará o seu novo ciclo, sendo que se reincarna sob o signo em que se morreu na vida anterior, ainda sob a influência do número 7, de Neptuno e da Lua, mas agora também de Mercúrio sob o signo dos Gémeos, primeira casa da Triplicidade do Ar.

Ele que disse, também em Vassar College, que uma das missões do filme é estar ao serviço da ciência, prevejo-o astronauta em longas missões espaciais a bordo de uma *space shuttle*, atrás de uma câmara adaptada ao telescópio espacial mais potente que o deixe filmar o *big bang*.

O LIGHTNING acaba com uma sobreimpressão do diário em que escreveu: «I looked into my face and what did I see? No granite rock of identity. Faded blue, drawn skin and wrinkled lips. And sadness. And the wildest urge to accept the face of my mother.»

A Mãe verdadeira vê-la-á quando contemplar o começo da criação e o imprimir no celulóide, retribuição final de tantos amores do celulóide para com ele – e acabarão a tristeza e o azul gasto.

No WE CAN'T GO HOME AGAIN, sua última longa metragem, está literalmente contida toda a magia de que o cinema é capaz.

Misturam-se no *split screen* todos os formatos, material vídeo e uma banda sonora inspirada em John Cage e na espiritualidade oriental. Projecções sobre uma projecção de fundo que invariavelmente lembra um Georgia O'Keefe, a mensagem é sempre a mesma: a velha obsessão pelo Natal (vê-lo-á no Espaço, face a face); «take care of each other, it's your only chance of survival; don't leave the family, but stay together, TOGETHER».

Do seu segundo nome, Raymond, Nicholas escolheu Ray.

Raio, por alguma razão.

Alberto Vaz da Silva, NICHOLAS RAY (dir. lit. João Bénard da Costa). Lisboa, Cinemateca Portuguesa--Museu do Cinema, 1985, p 235-241

HALLEY OF THE MOVIES

A «Doutrina Secreta» define o Espaço como uma entidade eterna – (I 583). S. Paulo chama-lhe o Corpo de Cristo (I Cor. XII 12 e 28-30): «Porque assim como o corpo é um e tem muitos membros e todos os membros do corpo, ainda que sejam muitos, são contudo um só corpo: assim também Cristo» (entenda-se o Cristo cósmico, o princípio crístico universal).

«E assim a vários pôs Deus na Igreja, primeiramente os Apóstolos, secundariamente os Profetas, em terceiro lugar os Doutores, depois os que têm a virtude de obrar milagres, depois os que têm a graça de curar doenças, os que têm o dom de assistir a seus irmãos, os que têm o dom de governar, os que têm o dom de falar diversas línguas, os que têm o dom de interpretar. São porventura todos Apóstolos? São todos Profetas? São todos Doutores? Fazem todos porventura milagres? Têm todos a graça de curar doenças? Falam todos muitas línguas? Têm todos os dons de as interpretar?» (entenda-se pôs Deus no firmamento primeiramente as miríades de galáxias, secundariamente os sistemas solares, em terceiro lugar as constelações, depois os biliões de estrelas e planetas, todos diferentes e complementares; não consta que haja bordéis em Vénus nem bolsas de mercadorias em Júpiter).

E o espaço, durante muito tempo entendido como lugar físico de toda a manifestação e de todo o vazio, sabemos hoje, depois de Einstein, que é também tempo, e desde a mecânica quântica que não tem vácuo porque é um pleno de partículas e anti-partículas que constante e espontâneamente se criam e aniquilam.

O espaço-tempo começa a desenhar-se para os homens do séc. XX como a geografia do abismo para além da Terra; às velas de pano enfunadas por ventanias dos descobridores de outrora sucedem as de fibra imponderável guiadas por ventos solares.

E como Dante falou do hemisfério sul como «mondo senza gente», perguntamo-nos ainda hoje, no dealbar da nova Renascença anti-orwelliana, se existem no espaço sideral outras formas de inteligência. A ansiedade de pressentirmos que não estamos sós contra a imensa responsabilidade de eventualmente o estarmos.

Entretanto a Terra lançou-se no Espaço. Pousou na Lua e em Marte, dirigiu veículos sobre outros planetas e para além do sistema solar como os navegadores começaram por descobrir as ilhas do Atlântico oriental. A astrofísica e a astronomia são a nova geografia e a cartografia do nosso século; a ficção científica reproduz os medos e os maravilhamentos que o mar infundiu à idade média.

Ao mesmo tempo atinge a física a maior crise da história. Crise de génio, é a sua vez. «Num universo sujeito ao colapso gravital, a própria noção clássica de espaço e tempo acabam também... Nada do que a relatividade jamais previu é mais revolucionário do que a noção de colapso, e nada do que o colapso põe em questão é mais central do que a própria possibilidade de leis estáveis na física» – diz o grande John Archibald Wheeler. «Não há lei, excepto a lei de não haver lei» – ou: «a característica central da física é a sua mutabilidade última.»

Volvido de observador em participante, ao mesmo tempo que inventa urna nova escrita para se manifestar a civilizações extraterrestres ([1]), o homem descobre o rasto do «big bang» e interroga-se sobre a sua origem ao certo; enquanto se prepara para desvendar os segredos do sistema de Júpiter procura a massa exacta do Universo para saber onde o «big bang» o conduzirá. Sabe que existem buracos negros mas não sabe em que outros espaços e outros tempos desembocarão. Descobriu a anti-matéria mas não sabe para lá de que espelho está, onda de aniquilação. Dirigiu as naves Voyager para lá de Plutão (ia dizer da Taprobana e digo, – também chamada Serendip) e continua à procura do elemento básico da matéria, para lá dos quarks, hadrons e gluons.

Talvez Leibniz tenha formulado a pergunta essencial: «Porque é que há alguma coisa em vez de nada?»

E Wheeler dado a melhor achega: «Só compreendemos como o Universo é simples quando reconhecermos como ele é estranho.»

Impossível não pensar na culpabilidade traída pelo pecado original formulado em tantas filosofias e religiões. Como se no planeta Terra a criação, cedo no seu caminho, tivesse escolhido a encruzilhada errada na solução do enigma e a partir de aí a visão sobre o conjunto tivesse ficado obscurecida.

Paulo de Tarso, que tem sido reconhecido fora da Igreja Católica como um grande iniciado, diz porém em I Cor., XIII-11: «Quando eu era menino, julgava como menino, discorria como menino. Mas depois que cheguei a ser homem feito, dei de mão às coisas que eram de menino.»

Estranho significa de causa desconhecida, alienado do meio natural.

Como o mundo dos adultos para as crianças, o espaço sideral para os adultos.

E mais longe: «Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas: mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei-de conhecê-lo, como eu mesmo sou também dele conhecido. Agora pois permanecem a Fé, a Esperança e a Caridade: estas três virtudes: porém a maior delas é a Caridade.»

Na linguagem da física de hoje, multiplica-se o epíteto *estranho*: para designar a nova e distinta carga dos hadrons, que acresce à carga eléctrica; para baptizar um quark.

Se adoptarmos abertamente a linguagem de meninos, — bem aventurados... — temos garantida a passagem para lá do espelho – e veremos o Espaço face a face, como Ele nos vê a nós.

A Fé e Esperança são instrumentais. A Caridade é a abertura ao Universo.

---

[1] As mensagens concebidas por Frank Drake e Barney Oliver em código binário como imagens de televisão, a mensagem transmitida em 1974 a partir do Observatório de Arecibo em ondas de rádio em direcção a M13; a placa de Carl e Linda Sagan afixada no dorso dos Pioneer X e XI.
Todas elas tinham por objectivo localizar a Terra no sistema solar, dar uma imagem do homem e da mulher, identificar os elementos fundamentais da vida do nosso planeta. As naves Voyager levavam ainda mais um disco com os principais sons da Terra e saudações em todas as línguas do globo; música de Bach, Mozart, Beethoven, Stravinsky e Armstrong, além de folclore de várias zonas. E um «álbum» de 116 fotografias da Terra gravadas no disco.

A nova física assumiu uma outra dimensão: «nenhuma aproximação da física que lide unicamente com a física jamais explicará a física» ([2]).

A consciência humana é uma variável com que se conta. A energia psíquica exige direito de entrada.

A massa de uma simples partícula depende da massa de todo o Universo.

A imaginação e a estética irromperam no campo científico. Heinz Pagels ([3]) descreve que Niels Bohr e Wolfgang Pauli discutiam a propósito de uma nova teoria nos seguintes termos:

«– Não é suficientemente louca.»

«– É louca que baste.»

Freeman Dyson escreveu: «Qualquer especulação que não comece por parecer louca não tem hipótese.»

O físico procura a fonte, a origem da estranheza.

C. N. Yang, na sua oração ao receber o Prémio Nobel, disse: «Quando paramos e pensamos na elegância e na maravilhosa perfeição do raciocínio matemático e o contrastamos com as complexas e significativas consequências físicas, atingimos um profundo sentimento de respeito pelo poder das leis de simetria.»

Einstein, que reconhecia a eficácia de uma equação pelo seu grau de beleza, afirmou: «A imaginação é mais importante do que o conhecimento.»

E Richard Feynman: «Só precisamos de imaginação. Temos que encontrar uma nova visão do mundo.»

E Wheeler: «O caos é uma pré-geometria.»

Como se aquilo a que os esoteristas chamam «a nuvem das coisas que podem ser conhecidas» e paira sobre a humanidade à espera de que aparelhos mentais suficientemente puros a capte tivesse progressivamente vindo a ser reconhecida por um grupo de cientistas à procura do segredo da existência.

Do lado esotérico, chama-se serendipidade ([4]) (para Kundera «os pássaros do fortuito que descem sobre os nossos ombros») à descoberta como que por acaso do que era preciso descobrir. Ou virtudes do raciocínio matemático que, quando é suficientemente belo, ganha como prémio um flash, espécie de pesca milagrosa no mar do éter.

O mesmo no campo da arte. A chamada crise do final do séc. XX corresponde à agonia de processos estafados que se misturam com os primeiros chamamentos de uma realidade que desponta.

A partir da nossa arte actual fechada em vitrinas e protegida da luz do sol, conservação do passado, das obsoletas salas de concerto onde os sons perdem a transmissão pelos canais purificadores do ar livre, atingiremos a arte capaz de captar a maneira como os módulos de luz estabilizam o ritmo das ondas, das areias e a crosta do planeta, uma arte capaz de amar as formações da luz: o convento de Mafra visto de Combray parece ora uma noiva do Minho ora um baluarte de Bízâncio.

Dessas obras construídas em pontes de luz e grandes volumes conjugados no espaço os hologramas, certa escultura, música e pintura são hoje uma bruxuleante intuição.

---

[2] J. A. Wheeler.

[3] «The Cosmic Code» – Quantum Physics as the Language of Nature» Michael Joseph, London.

[4] Termo baptizado em 1754 por Horace Walpole a partir do conto de fadas «Os Três Príncipes de Serendip», onde muito se desco¬bria por acaso e por engenho. Arthur Clarke, na sua «View From Serendip», pergunta se o conto teve origem popular ou foi inventado por Walpole...

O cinema é, por excelência, a arte que evolue num espaço-tempo, a partir da distanciação que a câmara pressupõe e da aproximação que a filmagem é.

Como a descoberta do mundo macroscópico implicou óculos, telescópios, naves munidas de processos de fotografia e captação de imagens em movimento e o mundo subatómico implica microscópios, gigantescos aceleradores de partículas que são os novos microscópios da matéria invisível, o cinema usa lentes para captar e lentes para projectar, arte que é da experimentação.

E como para descobrir numa câmara de bolhas o oitavo hadron, baptizado omega menos, foram precisas 50 mil fotografias, de 50 em 50 mil filmes passa um anjo, partícula do espaço que baptizarei omega mais, e que muda a face da terra. O último que vi estava em *Moonlightning*.

Wheeler advertiu que não esperemos encontrar um «faíscante mecanismo central do universo» por trás de uma parede de vidro. Não são máquinas mas magia a melhor descrição do tesouro que nos espera. E o cinema persegue essa magia.

Se astronautas de civilizações exógenas chegarem um dia à Terra eles serão os supercineastas munidos de câmaras devastadoras, definindo com o ângulo de descida da sua nave o primeiro estilo do cinema espacial e a primeira estética do além.

Mas os mais antigos cineastas conhecidos são os mil biliões de cometas do nosso sistema solar, para não falar dos dez biliões de biliões que povoam a galáxia.

Transportam no núcleo câmaras de puro éter, ao mesmo tempo que disseminam energias invisíveis, pragas, viroses e os cabelos de anjo que se vêem a flutuar no alto das montanhas. Voltam sempre depois de um pralaya mais ou menos longo para realizar uma nova série sobre o sol e os planetas, quiçá algum deles em particular, talvez até a Terra povoada de recém-nascidos.

Halley, o realizador que inspirou Giotto e lhe ensinou a terceira dimensão na pintura, prepara-se para novo surto em 1986. Adivinho que desprezará algumas óbvias mudanças e filmará especialmente a parcela da humanidade em yoga mental, profundamente absorta em decifrar a estranheza.

Alberto Vaz da Silva, Ciclo de Cinema de Ficção Científica (dir. lit. João Bénard da Costa) . Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 171-181

A MAR O MAR

1 O mar já não é o mar primordial intransponível e cerrado que os primeiros homens conheciam; as ondas não são mais os cavalos de batalha que provocavam enfurecidos gauleses que contra elas investiam de lanças em riste nas costas da Normandia. A linha do horizonte era a assinatura da natureza; o mar era outro mundo e regia-se por outro tempo e outra luz.

Só o Mediterrâneo, mar dos quatro maiores impérios da Antiguidade, conserva ainda o sortilégio de encenar o passado. Ao largo de Delphos sentimos, azul sombrio, a respiração dos deuses; na Acrópole cruzamo-nos com Péricles e Aspasia, perpassa a silhueta de Anaxágoras antes de apercebermos, ao longe, o tropel de cabras e carneiros pelos caminhos da transumância.

Mas já não avistamos velas quadradas nem barcas fenícias; numa escassa hora transpomos, hoje, de avião, todo o mar de Homero e de Paulo, apóstolo.

Visto do alto, transforma-se o mar. Os seus segredos já não são geografia, antes as profundidades. Jazem nelas o segredo da sobrevivência humana, claras estátuas, feros bronzes, magnetes criteriosamente depositados. Restituir-nos-á ainda o mar cofres de lápis-lazuli com palimpsestos de outros Evangelhos ditos apócrifos reveladores da suprema intimidade de Cristo e da alta linhagem do espírito de Maria, mesmo alguns objectos saídos da mão do Mestre Jesus e que conservarão para sempre o poder de curar quem conscientemente deles se aproxime.

Buscam os cientistas ardorosamente oceanos de outros planetas em sistemas solares diferentes; anseiam ouvir-lhes o eco, o ressoar de grutas iridescentes, prenúncios de vida como a nossa. Na Lua, em Marte, no satélite de Júpiter, Europa, as esperanças renascem, sempre intermitentes. Cada planeta é único e tem o seu segredo a esconder e a revelar. Procuramos os mares do espaço como novo Preste João.

Hoje o mar é privilegiada testemunha das radiações cósmicas, as mesmas que os gregos pressentiram sem poder provar.

Para o Livro do Génesis "a conglomeração das águas que estão debaixo do céu num lugar único", o mar tornou-se "o grande mar" do Livro dos Números e um dia "deixará de existir", continua a Bíblia. O Espírito de Deus que "no princípio era levado sobre as águas" secá-las-á, absorvê-las-á, o mundo será purificado e começará uma nova era, a do "Mar de Fogo" de que fala a Doutrina Secreta.

A Lei da Síntese afirma-se lentamente, prossegue a evolução.

O último filme em que Nick Ray participou, LIGHTNING OVER WATER, fala-nos do mesmo: o junco chinês a descer o East River com a urna é o símbolo da perenidade do fogo sobre as águas.

2 O cinema é o interior de tudo, sempre foi também o interior do mar. Captou, como nenhuns olhos, o tremeluzir do horizonte, soube, como um cão egípcio, farejar os golfos.

O mais belo filme que conheço sobre o mar é português e foi filmado em 8 mm por António Palolo na Praia da Consolação: uma câmara fixa, horas de ondas que variavam com a luz que variava com a rotação da Terra.

Houve filmes indirectamente sobre o mar; todos os de Jacques Demy, o PIERROT LE FOU.

No Oriente o cinema é branco e duro, busca a imagem primordial, sofre e rememora; no Ocidente decompõe as cores e amadurece; crê, adora, espera e ama.

As imagens oriundas de outros planetas e de expedições espaciais convertem-se progressivamente em cinema; também as fotografias que, em física sub-atómica testemunham a decomposição dos mais básicos elementos da matéria e o surgimento de novas partículas, mesmo que infinitamente invisíveis. O novo papel do cinema é ser clarividente junto dos laboratórios onde nasce a ciência do futuro.

Mais liberta do peso da matéria, a imagem participa do acesso ao mundo etérico e participará um dia do fogo do espírito. A quarta dimensão do cinema provém da imaterialidade da imagem, da sua capacidade de síntese etérica, da sua abertura de campo.

Nos nossos dias o cinema, através do insólito e da violência, interroga a ponte entre a vida e a morte, os limites da psicologia, o limiar da descoberta dos novos poderes do homem. "Conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os deuses".

A realidade é mais alucinante do que qualquer ficção: o homem num planeta que gira no espaço à volta de uma estrela e que começa a ter consciência de que o rodeiam inexprimíveis biliões de outras estrelas e que o seu futuro urgente é estabelecer, através do coração e da mente, ligações com elas. E agir com as suas mãos e os seus pés para que assim seja.

Para aí se precipita o cinema também.

Alberto Vaz da Silva, Um Mar de Filmes (dir. lit. João Bénard da Costa) Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1998, p. 187-189

WEST SIDE STORY

West Side Story, filme de Jerome Robbins e Robert Wise, precipita-nos num mergulho que nada fazia prever na grande torrente da comédia musical, do cinema *tout court*.

Aquele que genuinamente é cineasta percebe que uma mínima deslocação, um gesto ou uma maneira de falar são transformáveis em arte através de uma câmara – e viverá captando para si mesmo, em termos de linguagem ideográfica, tudo o que o cerca e ele apreende no seu modo de passar pelos dias. E o que verdadeiramente é cineasta procura incessantemente, ao correr dos filmes, vislumbrar o segredo do cinema, ganhar a sua intimidade em seguida. Revê as últimas bobines de *O Túmulo Índio* ou de *O Diabólico Dr. Mabuse* e, contemplando-as até à exaustão, conclui que toda a arte cinematográfica ali está contida, contida a conter o seu como.

Ela é a arte de captar os gestos que tudo reúnem e exprimem (cf. Bresson, da maneira mais pobre e despojada, em *Pickpocket* e *Le Procès de Jeanne d'Arc* – mas aí são indestrinçáveis cinema e pintura; pensai em Dürer, Cosimo Tura e Hans Holbein), os gestos a partir dos quais tudo decorre e se constrói (cf. Gene Kelly e *On The Town*, *Robbins* e esta *West Side Story* – e aí tudo se converte em estrutura musical evidente, de acordo com o Stravinsky de *Petrouchka*, o Prokoffief de *Pedro e o Lobo*). E também a arte de os fazer progredir, de os enquadrar (Jacques Demy), lhes dar luz (Mankiewicz), os fazer significar, os compor, em suma (Resnais), como em música, e verdadeira e realmente em música (Mizoguchi).

Eis, pois, que não espanta o afirmar-se que homens como Charles Vidor, Gene Kelly, Fred Astaire, Stanley Donen, Georges Abbot, Cukor e o próprio Robbins, ao fixarem e revolucionarem o chamado género musical, se situaram desde esses seus anos 40 no próprio centro do cinema, descobrindo-o, e dando corpo a algumas das mais puras criações em arte possíveis desde que os irmãos Lumière se travaram de descobertas. Isto ao lado de um Fritz Lang, de quem se falou, de um Nicholas Ray ou um Visconti, de quem se tentará sobretudo não falar, isto porque, como dirá num dos próximos números de *O Tempo e o Modo* um grande escritor ou poeta, não é bom pensar em voz alta sem trazer um concerto de violinos que abafem em parte a nossa própria realidade.

Nas melhores comédias musicais americanas a única arte capaz de o fazer captou a linguagem dos corpos em movimento como modo de expressão necessário e profundo; e foram comédias americanas porque em nenhum outro lado se sentiu assim o impulso para a captação da força de um povo jovem e transbordante, incapaz de repouso, susceptível de se entender e comunicar através do riso e da dança, e de entrar por meio desta até em misteriosas vivências da religião. Renoir, em tonalidade e orquestração muitíssimo diferentes, dar-nos-á a sua versão de um puro movimento, sorridente, triste de mansinho oscilante, filmado, distante onde foram absorvidas as distâncias, quase mas sem se atrever sábio, em longas sucessões perfeitas a que chamou *La Règle du Jeu* e *Elena et les Hommes*, elas também, porque o cinema, movimento, é música, chamadas comédia e fantasia musical.

Nos *musicals*, a dança e as canções são a estilização dos gestos e das frases de todos os dias, focados, quando o cinema os supõe, nos seus mais absolutos termos de movimento ou tendência para ele, ou vocação para compor as linhas que o alteram. Sintomaticamente, quase nunca são tratados em cinemascope, dada a maior intimidade, a verticalidade, o gosto de fazer ressaltar que a tela normal consente.

West Side Story, em Panavision 70, marca um renascer do género aprofundado ainda, agora empenhado nas íntimas relações existentes entre argumento (ou libreto?) e coreografia. Vistes ser um grande fresco sobre a América de hoje, assinado pelo talvez maior coreógrafo da actualidade; ele próprio visceralmente americano, e de facto constatastes que por todo esse celulóide perpassam tantas das características da juventude de esse outro continente. Mas quem não sentiu a respiração cortada pela absorção que o cinema fez da dança (porque é maior do que ela), já que *West Side Story* é um filme em que tudo se exprime através do ballet e dos seus prolongamentos? Não existe distinção entre actores, bailarinos ou cantores; há, sim, personagens que se exprimem através da música ou do movimento dançado tão naturalmente como através dos movimentos ou das falas a que se convencionou chamar reais. Fazem-no indistintamente, com uma soberba liberdade, embora a secreta intimidade do filme resida na dança, o mesmo é dizer, na muito bela se-

quência em que Nathalie Wood, no cimo do terraço e vestida de branco, se liberta do seu já imponderável peso humano e enceta a mais vibrante e terna das esperas. Nunca vira um filme a tal ponto dançado – e a partir dele creio bem que o cinema adquiriu uma nova e muito bela liberdade, o que a ninguém pode espantar, pois que é essa a sua mais natural vocação obra após obra e que, ao que se diz, já uma outra dimensão foi conquistada por Alain Robbe-Grillet com o seu *L'Immortelle*.

Nas sequências iniciais, é a dança que prova o que depois os *Jets* dizem: que os porto-riquenhos *are different*, que fora da rua não somos nada, que sem grupo se é órfão. São essas sucessões de imagens que se resumiriam num imenso e louco *travelling*, todo ele contido pela mais extraordinária disciplina da elevação e do voo dos corpos que nos dizem dessa atroz solidão que se resolve no ódio de raças e nessas guerras nocturnas em que enormes paredes de arame cruzado são sacudidas por inúmeros pássaros perdidos e encandeados, que nada são fora do bando que todos os dias se eleva nos ares, na euforia e na inelutável necessidade do movimento.

Durante o baile e esse belo campo contra campo em que *Sharks* e *Jets* se medem, é ainda a dança do ódio que prepara a outra, a secreta, Tony e Maria. E é dança e só dança a inolvidável sequência em que Richard Beyner, por entre paredes estreitas que se transformam em paredes de luz, na rua, em focos de luz que suspendem o écran, na rua, tendo por fundo uma parede translúcida e por fim as gaiolas de arame tão insignificantes agora, canta Maria, *whose name sounds almost like praying*.

A introdução do perturbante sopro de ópera que anima qualquer grande filme faz-se numa das sequências que não poderá mais a história do cinema esquecer: aquela em que Nathalie Wood, servida por uma coreografia notabilíssima, se reinventa e transforma a cada instante, ao som da canção *I'm pretty*. É o Cherubino? O Cavaleiro da Rosa? Ou a sequência da agulha na *Lola Montes*? E tudo culmina com o terceto Maria-Tony-Anita, acompanhado por *Sharks* e *Jets* que se sucedem. Aí a pura beleza da cor, o lirismo de pessoas deslumbradas por um futuro que não acreditam possa ser destruído por um combate e a força e subtileza da montagem conseguem um crescendo que o uso do *split screen* teria traduzido ainda mais em termos de ópera com uma mise en scène envolvente.

Muitas vezes a pureza dos enquadramentos e da cor é tal (Tony: *I have a love*), que esperamos tudo se resuma numa voz que abertamente traduza Mozart. E existe um outro momento muito belo, em que um perfeito *travelling* para cima encerra a divagação de Tony depois de ter visto Maria pela primeira vez.

É inegável que *West Side Story* é um filme dançado ele próprio, o que é caminho e mérito de Robbins. Então que nostalgia persiste, ou que resíduo? A de – apesar de tudo –, o filme não ser cinema, pintura, música, dança, integrais. Tinha sido preciso alguém capaz de atirar com aquela cor, aquelas massas, aqueles voos horizontais, para uma outra latitude de lirismo mais desfeito, onde a tonalidade se transfigurasse e uma certa nitidez desaparecesse. Exemplifico. Toda a *Pietà* de Cosimo Tura, toda a *Lola* de Jacques Demy: o halo espaçado a envolver pessoas que ambas, pasmadamente, reflectem.

Alberto Vaz da Silva, O Tempo e o Modo n.º5, Maio 1963

LOLA, DE JACQUES DEMY

Rase, o pure contradiction, volupté de n'être le sommeil de personne sous tant de paupières.

RAINER MARIA RILKE[1]

Demy, aussi naturellement cinéaste que Mozart musicien, a fait avec «Lola» un film oú le plaisir de filmer justifie tout... Le Concerto du Plaisir de Vivaldi, la Jeune Fille au Turban Bleu de Vermeer n'ont pas de signification précise, eux non plus. Mais ils nous aident à vivre.

FRANÇOIS WEYERGANS

O que seria preciso evocar a propósito de Lola, de Jacques Demy ? O conhecimento de outros hemisférios, a força do homem para se tornar alegre, todos aqueles instantes em que a vida pára e um grande compadecimento se apodera de nós, os frutos, alguns pássaros, e tantas, tantas outras obras, a Condition Humaine que o filme reproduz, o Heimkunft de Hoelderlin e de M. S. Lourenço:

Vem, Anjo da casa! Todos se alegram em todas as veias da vida, mas os Altíssimos dividem-se!
Rejuvenesce, ó águia! Para que nada de humano, para que nem uma hora do dia
e para que também esta alegria, como agora, como quando os amantes se [voltam a encontrar
sejam sagrados sem que os Felizes lá estejam!
Quando abençoamos a Ceia, de quem devo pronunciar o nome?
Quando celebramos o Dia e a Vida, dizei-me, a quem devo fazer a acção de [graças?
Refiro-me eu aos Altíssimos? Um deus não ama descompassadamente mas detê-lo é a nossa alegria quase muito pouca.
Muitas vezes temos que preferir o silêncio; faltam, por aqui, Nomes Divinos, [corações a bater,
mas deve a Palavra recuar, por isso?
Cada hora parece um salto na corda bamba e isto talvez alegre os Altíssimos
que preparam este salto e que pacificam os cuidados que jazem por baixo [da Alegria.
Cuidados como estes, quer queiram quer não, têm que os Poetas
trazer na alma e muitas vezes! os Poetas, mas não os outros,

a Assunção de Nossa Senhora de Berruguete e de ninguém mais, uma certa Jeanne de Laval bela como o licorne das tapeçarias dedicadas à senhora de Ulsgaard e ainda e ainda as rosas trocadas entre René e Merline ou o último poema de Irene Lisboa, aquele Jeito de escrever em que tanto se diz: me cerro. Silêncio. Alonga-te. A ribeira acordou.

[1] Trad. de Maurice Betz.

Custa como nunca falar deste filme, que à quinta visão se revela mais e mais ele e rimado e assim nos ajuda singularmente a viver, como à quinta audição consecutiva o capriccio sopra la lontananza dei suo fratello dilettissimo, de Johann Sebastian Bach.

De como traduzir Jacques Demy:

As cidades existem como centros de partida em que a todas as horas, sem horas, os comboios e os aviões partem–de acordo. Os primeiros amores porém envolvem as cidades, os seus cabarets e seus manèges, onde também de facto o ar comporta (se um ralenti for possível) a brancura dos grandes tocadores de cravo. O espírito de infância existe, e aprende e um dia parte, todos vimos. A grandes distâncias sputniks rimam com coisas pequenas, cabelos lavados, um bâton que se rejeita, um botão que se cose, bonjour Mozart, Meteor. Porém-palavra-não existe, mas quem quer ver o mar olha-o que o mar devolve o olhar, e a isso se chama fondu. E as palavras, claro, e os nomes, Cécile, j'ai comme une grande peine de vous quitter, et la morale, que faites vous de la morale, birthday, adieu mon petit ange, sa figure est plaisante, il s'éxprime avec aisance, je me demande ce qu'il peut faire dans l'éxistence, adieu ma puce, parte que c'est comme ça, un premier amour. Eu acredito que estas mulheres juntas, Cécile, formulariam um cântico indescritível sobre esta cidade, eih, cow-boy, não importa, porque as palavras fílmicas querem-se trocadas levemente como um copo de cognac por um copo de água. Pleure qui neut, rit qui veut. Um dia o cinema–quatro letras–dirá o que é a primeira luz invulgar, mesmo a primeira, a que aparece, talvez em vez de matinal.

Música de Michel Legrand, fotografia de Raoul Coutard, argumento, diálogos e realização de Jacques Demy.

Alberto Vaz da Silva, O Tempo e o Modo n.º8, Setembro 1963

OS VERDES ANOS, DE PAULO ROCHA

Deste filme desprende-se, ao longo do tempo em que em nós assentam as visões que dele tivemos, o gosto das coisas gratas. O sopro que o percorre é a intimidade a cada plano encontrada e dada à câmara com o ligeiro sobressalto da ária que o tema introduz. Quem conhecer de cor as cinco primeiras cenas do Cosi fan Tutte fixará os Verdes Anos e saberá decompô-los, para os amar, em árias, recitativos e duetos para os resumir no mais belo quinteto que conheço, e assim se resume também em palavras:

Il destin così defrauda
la speranze de' mortali
Ah chi mai fra tanti mali
chi mai puó la vita amar?

Esta obra, cinema de câmara – tê-la-ia Paulo Rocha dedicado secretamente a Jacques Becker? –, em si mesma tritura e molda os seus defeitos que depois se transformam moduladamente na paz da linha seguinte. A voz-off de Paulo Renato desaparece verdadeiramente quando pronuncia a palavra cidade e uma quase imperceptível panorâmica, depois de uma pausa, descobre as casas para lá das terras. É este o primeiro genérico

do filme. A desajeitada recepção da porteira alentejana resolve-se depois no descobrir do jeito de abrir uma porta cromada de fecho escondido. E assim sempre, até que os repetidos passeios tudo afinam e as vozes se libertam para o seu reunido atravessar os campos. Intimamente, na solidão, duas pessoas desaguam em imagens que as enquadram a olhar o rio e olhadas de um barco, a recuperar uma camisola molhada, recuperadas brevemente no centro de uma canção que as destina. A ária mais secreta inicia-se naquele admirável plano em que Isabel Ruth e João Gomes, libertados entre o espectador e a janela do sapateiro trocam palavras – quais, quem se lembra delas? – que os implicam um no outro, reaparece na cena nocturna do passeio -após-Texas-Bar e na sequência da passagem de modelos e sustenta-se no passeio final até à cidade universitária. É a ária chamada do segredo ou do tempo prestes a nascer.

Todo o filme é um nascer de lua num céu ainda claro de anoitecer.

Era um segredo
sem ninguém para ouvir,
eram enganos
e era um medo,
a morte a rir
nos nossos verdes anos.
… … … … … … … … …
Teus olhos não eram paz,
não eram consolação.
O amor que o tempo traz
o tempo o leva na mão.
… … … … … … … … …
No nosso sangue corria
um vento de sermos sós.
Nascia a noite e era dia,
e o dia acabava em nós.

O extraordinário poema da canção que só uma vez se ouve – e que a intervenção excessiva da guitarra nunca nos deixa esquecer – resume o que olhos pouco atentos poderiam levar a não ver – que a morte se desprende brandamente, uma noite, por entre a solidão e deixa estupefactos os jovens estrangeiros prospectores de mundos fechados. Da última imagem, estática, evolam-se estas palavras de Lequier: En un point de ce vaste monde animé d'un mouvement continuel et continuellement transformé, oú d'instant en instant rien ne se produisait qui n'eût la raison de son existence dans l'état antérieur des choses, je me vis au delà de mes souvenirs; je me vis à mon origine, moi, ce nouveau-né qui était moi, ce moi étranger qui commença mon être, je le vis déposé a son insu en un point de cet univers...

*

Os Verdes Anos, de Paulo Rocha, poema de Pedro Tamen, diálogos de Nuno de Bragança, são um filme além do mais português, facto que se assinala porque muito raras vezes uma obra de arte deixou, entre nós, assim transparecer também além do mais todo o fatalismo, o tempo absorto e o peso surdo, pesado e prolixo que há tanto se enraizaram na terra e a vão definindo, no seu nosso devir.

Alberto Vaz da Silva, O Tempo e o Modo n.º11, Dezembro 1963

OS FILMES DO FESTIVAL

Nota da Redacção – **Nove críticos depõem sobre os nove filmes do Festival. O princípio é muito simples: cada um dos críticos elaborou uma nota, a que os outros acrescentaram depois – em breve comentário – a sua posição própria. Esclarecemos que sempre que não apareçam as opiniões de todos, tal facto se deve a não terem visto o filme em questão, ou a, tendo-o visto, considerarem insuficiente uma só visão. Os críticos são: Alberto Vaz da Silva (A. V. S.), António-Pedro Vasconcelos (A. P. V.), Francisco Sarsfield Cabral (F. S. C.), João Bénard da Costa (J. B. C.), João Paes (J. P.), José Maria Torre do Valle (J. M. T. V.), José Vaz Pereira (J. V. P.), Manuel Caupers (M. C.), e Pedro Tamen (P. T.).**

A NOITE, de Antonioni

Texto crítico de JOÃO PAES

Não é evidentemente por acaso que o filme começa no hospital, à cabeceira dum doente. É importante que isso aconteça: assim se estabelece desde o início um clima mórbido que se há-de insinuar pelo tempo adiante, e que provoca um útil confronto entre os protagonistas e o moribundo. Este luta, com a lucidez e a vivacidade dum espírito são, contra a derrocada do corpo; aqueles, não obstante toda a sua saúde corporal, agitam-se atormentados não se sabe bem por que males; e, frente ao canceroso, recortam figuras porventura mais depauperadas.

O enfermo tem a doença diagnosticada e o fim iminente: não há segredos quanto à sua sorte e a ela o abandonamos, decorrida a introdução. O resto do filme consiste numa paciente observação do casal protagonista e conduz implicitamente a um diagnóstico e uma condenação. Mais: à localização do foco epidémico onde se origina aquela espécie de cancro social de que ambos padecem.

Porque de observação (no sentido clínico) se trata, muito há de objectivo na linguagem usada por Antonioni: a narração linear, a deliberada inexpressividade dos diálogos (mesmo assim, com duas ou três cenas escusadamente prolixas), a sobriedade da interpretação, a preponderância de planos gerais ou de conjunto, a economia de movimentos de câmara, o ritmo repousado da montagem. E é bom que assim seja, pelo que daí se lucra em contenção dramática e liberdade para a nossa visão.

Mas por debaixo deste realismo de superfície esconde-se (?) um filão precioso, aquilo que confere à obra valor artístico de excepção: um constante dialogar – contraponto é o termo ideal – entre as pessoas e as coisas, entre personagens e cenário (ruídos e figuração inclusive), que nos abre vias de acesso a verdades mais secretas, insusceptíveis de definição literal e, por isso, talvez, decisivas para a inserção da trajectória evolutiva dos caracteres num plano trágico eminentemente actual. Tragédia da dualidade entre o que se quer e o que se tem, entre o que se sente o que se diz, entre a ânsia e a escolha – tragédia dos conformados, dos meio-adaptados, dos aborrecidos...

A. V. S. – *Como* O Grito, A Noite *é uma longa derivação e uma procura que se descobre exaustiva, vã e dolorosa. Steve Cochran vagueava pelas planícies cinzentas e brumosas do Pó, Mastroianni, Moreau e Monica Vitti perpassam pela mesma aventura, agora noite fechada e nas margens de uma piscina tortuosa e imensa, também aberta à tempestade. Em ambos os filmes a mesma forma intrinsecamente requintada, em ambos um* décor *e uma iluminação não reais mas desde o primeiro plano oníricos e distantes. Não creio que haja qualquer intenção simbólica no amigo moribundo ou no hospital. Eles significam apenas o começo de um dia, prelúdio à noite, tão afastados já – relembrados – na madrugada seguinte. Porque* A Noite *e* O Grito, *e* L'Avventura, *são o processo da solidão humana, que ao fim do tempo escolhido recai sobre a pessoa que se aventurou, a lança do alto de uma torre ou na iluminação irreal de uma larga* pelouse *onde o dia começa. Nem tão pouco concordo com que se fale de um casal: porque sempre e ainda se trata de pessoas sós e muito longe de um encontro, de pessoas sem nada de comum, indizivelmente separadas – reevoco o* décor *e invoco o mínimo enquadramento –, fechadas nos seus mundos de enormes jogos que ninguém decifra, de cavalos isolados e tristes, de amigos de sempre, da infância. Ponto final e Andreína. Sobre estas pessoas se desenrola no tempo, sem qualquer intenção de crítica nem outro objectivo, a duração dos filmes de Antonioni.*

A. P. V. – *Noite como eclipse significa ausência de Sol, isto é de calor e de luz. Como Bergman, Antonioni é, um autor metafísico – e não um moralista – mas com alibis sociais, o que torna possíveis certos equívocos da crítica. A sua apreciável lucidez vira-se progressivamente contra si próprio: este cineasta que poderia definir um cinema ateu, revela-se um pascaliano sem* Deus *e* La Notte *um capítulo da* Miséria do Homem.

J. B. C. – *Da trilogia antonioniana (*Aventura, A Noite, O Eclipse*) o segundo, que agora vimos, é de longe o mais belo. «*Noite sem astros da plutocracia*» diz o João Paes. Creio que a acentuação deste aspecto (que é verdadeiro) pode ser perigosa e fazer perder o essencial: uma afundada e debatida solidão, uma impossibilidade de aceitar um tempo de palavras e de gestos, uma descida às sombras opacas e para sempre distantes que se movem jogando em ladrilhos pretos e brancos, com brancos cavalos submersos e nocturnos, e nós que nunca mais teremos a alma dessa noite. Cf. Guillaume Apollinaire.*

J. M. T. V. – *De acordo, e muito especialmente com os últimos parágrafos.* Contraponto *é de facto o termo ideal e diz muito acerca da maneira de fazer cinema de Antonioni, que não consigo deixar de aproximar da maneira como Gesualdo fazia música – facto mais evidente do que nunca em* O Eclipse, *sua última e perfeita obra. A solidão, a impossibilidade de descer fundo em outro ser são, como se sabe, os temas que preocupam este lúcido cineasta que não hesito em classificar de maneirista (continuo a aproximá-lo do Príncipe de Venosa que fez música). Mas, porque maneirista – logo crítico – e lúcido não fica por aí e procura ir mais longe, até ao diagnóstico e à localização do foco epidémico, como diz o João Paes. E é aí que me parece residir a maior fraqueza do filme (este termo é, evidentemente, relativo) – refiro-me à conversa fiada do industrial, assunto que em* O Eclipse *resulta perfeitamente assimilado de um ponto de vista estético e integrado na própria textura do filme. Também aqui o autor (termo que se pode usar de direito) não consegue dar com a mesma intensidade o «*diálogo entre as pessoas e as coisas*», que na sua última obra se converte em verdadeiro fluxo daquelas para estas e vice-versa. Mas se* A Noite *não é um filme perfeito é-o quase; depois de* Luz de Inverno *foi o melhor do Festival.*

J. V. P. – *Não acredito num clima de morbidez ao longo de* A Noite*. Mais do que tudo prende-me a este filme a sua lucidez dilacerante mas capacíssima de ir até ao fim para empurrar todas as barreiras até chegar a uma resposta humana a um acumular de interrogações quase destrutivas. Filme suspenso por um fio, tem a perfeição dessas máquinas que não podem sair nem por um milímetro dos seus carris. A utilização demagógica das palavras «angustia moderna» talvez passe a ter um sentido depois de Antonioni.*

O APAIXONADO, de Pierre Étaix

Texto crítico de PEDRO TAMEN

O que mais impressiona logo à primeira visão deste filme é a iniludível presença de Jacques Tati por detrás do estilo de Étaix (que, aliás, tendo sido colaborador de Tati, não disfarça o que lhe deve). É, antes de mais, um mesmo tipo de construção, ou, melhor, uma mesma inexistência de construção dramática: O Apaixonado **consiste, como os filmes de «Hulot», num amontoado algo caótico de** gags**. É, depois, uma mesma preferência por certos tipos de elementos expressivos, onde avulta a banda sonora, à qual se deve grande parte da por vezes espantosa eficiência de certos desses** gags**. É ainda, a caracterização do protagonista, em permanente des-sintonização com o mundo; mas aqui, é forçoso dizê-lo, não chegou Étaix à altura de Tati: a sua personagem não tem (ainda) o peso exemplar de Hulot, nem mais do que uma incipiente definição no sentido da «solidão destribalizada» própria dos cómicos verdadeiramente grandes. Em Étaix temos, por enquanto, apenas um esboço de universo; mas não era também só este esboço que era possível encontrar no** Jour de Fête **de Tati?**

Mas não se julgue com isto que não pensamos que Pierre Étaix vai a caminho do tal universo e duma originalidade sua: é o que nos prometem a límpida frescura de muitos dos seus achados e, sobretudo, de um modo diferente e mais puro do que o de Tati, o reencontro com a veia clownesca **do primitivo cinema cómico.**

A. V. S. – *Só reencontro Tati na banda sonora e no casal de pais. O resto é um festival de homenagem a Buster Keaton onde se demonstra que Pierre Étaix encontrou a segurança de câmara que faz muito da grandeza de Jerry Lewis. Este último facto – essencial – e a profundidade demonstrada pela concepção e a* mise-en-scène *de alguns* gags *fazem-me esperar na reflexão de que Píerre Étaix será capaz e que terá de continuar a exercer.*

A. P. V. – *Mais do que a Tati, cujo longo silêncio tornara possível o cepticismo quanto à vitalidade de um «cómico» francês, é ao burlesco americano que Étaix vai buscar – e não o esconde – a sua inspiração: Keaton, Chaplin, Langdon, Marx, Jerry. Como alguns dos seus colegas franceses (Godard, Truffaut, Demy) ele vive entre a nostalgia do cinema americano e a necessidade de fazer outra coisa. Conforme o consiga ou não, saberemos dentro de um ou dois filmes, se devemos dizer Étaix ou Était.*

F. S. C. – *Concordo particularmente com a última linha da crítica de Pedro Tamen; esta primeira obra de P. Étaix retoma uma tradição que fora quebrada por factores alheios ao seu próprio desenvolvimento interno: o aparecimento dos «*talkies*». Numa altura em que me é dado ver clássicos como Buster Keaton e Harold Lloyd,* O Apaixonado *aparece corno um continuador do cómico do movimento, movimento que é das imagens e da própria banda sonora.*

J. B. C. – *Mais ou menos de acordo. Acrescentaria apenas mais algumas reticências em relação a Étaix que me aparece com demasiadas muletas (Keaton, Chaplin, Langdon, Max Linder, mais do que Tati) para poder vir um dia a andar sozinho.*

J. P. – *Tati e todos os grandes cómicos do cinema. O primeiro elogio a fazer a Étaix é que soube fazer o seu* cocktail *com alguns dos mais saborosos restos do passado. O filme é, antes de mais nada, urna profissão de fé sentida e convincente. Há vocação, intuição e discernimento – o que não é pouco no limiar duma carreira. E se não há ainda uma afirmação decisiva de personalidade, há pelo menos indícios prometedores, principalmente ao nível do argumento e da realização. O ponto mais fraco está talvez na concepção um tanto indefinida das personagens, em especial do protagonista.*

J. M. T. V. – *Estou de acordo com o Pedro Tamen em tudo o que diz excepto no que respeita à influência decisiva de Tati. Não digo que ela não exista; o que me parece é não ser tão preponderante como, por exemplo, a de um Buster Keaton e, de um modo geral, a do cómico mudo – influência directa e não através do criador de Hulot.*

J. V. P. – *Sou pelas comédias americanas com «cocktails» complicados, confusões de portas, automóveis comprados a prestações e alegria de viver. Gosto desse cinema como acho que se deve gostar dele todo – um pouco freneticamente. Quanto a certo «cómico» francês dá-me sempre a impressão que se está a mastigar um ensaio ou a carimbar uma filosofia. A comicidade é directa ou não existe e nada é mais lento que um «gag» de Étaix, anunciado com pre-aviso de 20 minutos como as chamadas telefónicas extra-urbanas. Os comentadores que se lembraram que havia um Tati associaram-o (com as correspondentes hierarquias de valores) a Étaix. Que diabo de maneira de exercitar a memória…*

M. C. – *Pierre Étaix tem de comum com Tati o ser também um esforço do cinema para reencontrar o que perdeu: o mais alto nível de humor, em que o riso é objecto da consideração que lhe votaram homens muito sérios, como Alfred Jarry. Esforço longe, ainda, de reencontrar esse filão. Em nome da civilização, esperemos que Étaix insista e alargue a escola.*

DOIS IRMÃOS, DOIS DESTINOS, de Valerio Zurlini

Texto crítico de ALBERTO VAZ DA SILVA

Ou: um filme que se baseia no primado da mise-en-scène**, que é pura** mise-en-scène**, da mais árdua e dura, por isso dificilmente assimilável às primeiras visões. Quando se fragmenta o nevoeiro pesado e que reconhecemos violento que o filme deixou em nós, quando sopramos e o nosso bafo começa a ser possível, quando estendemos as mãos e as distinguimos já,** Cronaca Familiare **começa a reconstruir-se dentro de nós, obra que adivinhamos muitas vezes recomeçada, de linguagem firme e dominada até ao limite do fôlego, como a de** Under the Volcano**, como a** Princesse de Clèves **também. Ainda o nevoeiro subsiste já reconhecemos tudo o que é grande em A Farewell to Arms.**

É discutível a maior ou menor opacidade do cineasta Zurlini – pense-se aqui, no entanto, em Nicholas Ray, suficientemente próximo e distante do autor da Cronaca**,**

e confrontem-se. Mas evidente parece que nada neste filme releva senão de um extraordinário sentido do que a mise-en-scène **é – não quereria, pois, exemplificar, mas tão somente reavivar a memória de toda a progressão, dada unicamente em termos de cinema, do claro-escuro Jacques Perrin-Marcello Mastroianni. Sequências como a da refeição com a avó ou a do quarto sem luz provocam os mesmíssimos tiques nervosos e a alegria que são próprias de bom número de pessoas quando descobrem que alguma coisa é bela, ou é exacta, ou está certa.**

O inesgotável e pessoal rigor do filme salva-o de todo e qualquer desastre e Zurlini poderia ter dito num post-genérico, como outro autor fez num post-facio, que a sua obra, ponto de convergência de tempos fracos e fortes, de movimentos propostos e desencontrados, prossegue através dos corações melodiosos e sem culpa, e terá actualidade enquanto a véspera, do infinito decorrer.

A. P. V. – *Acrescento só que se trata de uma história de amor e que de todos os melodramas de Zurlini este* Farewell *é o mais puro. Sem valer N. Ray ou Hemingway, este* opus 4 *revela-nos uma sensibilidade que não é pictórica nem romanesca, mas musical: os seus filmes são construídos sobre a «*durée*» e* Cronaca Familiare *a descrição do puro escoar do tempo. Veja-se o plano sublime em que a Avó e os netos conversam, enquanto lá fora um riacho corre, metrónomo de tudo.*

J. B. C. – *Uma única visão do filme – ou talvez um coração pouco melodioso e com muitas culpas – podem estar na origem de não ter acedido ao que o Alberto Vaz da Silva diz de* Cronaca Familiare*. Repito apenas o que já escrevi algures: A Zurlini, que afirmou querer fazer cinema como quem faz música de câmara, e que tem para isso o dom de uma certa intimidade (cf. o nunca demais celebrado plano da conversa entre a avó e os netos), falta-lhe a contenção própria desse género de música: daí que em vez do* Quinteto K. 516 *de Mozart tenhamos o último acto da* Bohème*. O que se não é pejorativo, fica muito aquém do entusiasmo que tanta gente de bom gosto (v. g. A. V. S.) manifestou por esta obra.*

J. P. – *Uma lição de «savoir faire» cinematográfico (com o senão do comentário musical, por demais meretrício). Excelente a união da cor ao tom quase sentimental da história. Bem como a maneira de dirigir os comediantes. E que justeza, que economia de planos!*

J. M. T. V. – *O tom esverdado de passado justifica muito do tom elegíaco que o Alberto Vaz da Silva usa. Em todo o caso, e apesar da simpatia (termo usado em mais que um sentido) que tenho por este filme, não o considero tão perfeito e rigoroso. Depois de uma única visão tenho dúvidas...*

J. V. P. – *Parece-me que o texto sobrevaloriza a* mise-en-scène *xaroposa do Sr. Zurlini. As suas solicitações à simpatia tornam-se odiosas, o filme mostrou-se completamente ausente de virilidade e prefiro mil vezes a truculência exorbitante de* A Rapariga da Mala*.*

A ILHA NUA, de Kaneto Shindo

Texto crítico de MANUEL CAUPERS

Para quem assistiu à projecção de A Ilha Nua numa matinnée de domingo, o primeiro espanto veio-lhe da atenção do público. É claro que, aqui e ali, havia pequenos focos de impaciência. Mas esses sobressaltos latinos eram tão poucos que poderia alguém, talvez apressadamente, atribuir aos espectadores do Roma um alto índice de civilização, segundo a fórmula do Coronel Lawrence: «Um homem torna-se civilizado quando é capaz de compreender os pontos de vista de outra raça.» Essa atribuição deve antes fazer-se a Kaneto Shindo, autor do filme, o qual visivelmente teve em conta a internacionalização da sua obra. Esta apresenta muito menos especificidade nipónica do que outros filmes japoneses que nos visitaram. A cor local de A Ilha Nua está sobretudo na paciente objectividade com que procura mergulhar no caso concreto de que se ocupa.

Este último podia ser abordado de muitas maneiras. Como sucede com todas as manifestações de grande talento, o resultado final parece simples. Mas uma habituação aos ritmos da urbanização ocidental e ao habitual papel do diálogo no desenvolvimento dramático afastou alguns espectadores daquela adesão mínima sem a qual uma obra de arte permanece velada e portanto aborrecida.

Não foi o chamado «grande público» que se mostrou impermeável à Ilha Nua. A resistência a um filme como este nasce, na maior parte dos casos, de uma cultura cinematográfica de algum vulto, exactamente como certa incapacidade francesa para apreciar música russa ou literatura pícara espanhola provém da riqueza da música e da literatura da França. As pessoas, como os países, caiem sem dar por isso em restrições ocasionadas pelo culto intenso de um dado género artístico.

Ora A Ilha Nua está muito longe da tradição ocidental, uma vez que o surto episódico do neo-realismo De Sicca-Zavatinni nunca chegou a inflectir a tendência do nosso cinema para a nervosidade elíptica que o caracteriza e está, de resto, inteiramente de acordo com o temperamento e a civilização de que brotou.

A essa tendência – que tem belos exemplos nos estilos de Ophüls ou Orson Welles – vem A Ilha Nua contrapor uma procura do ritmo do real[1]. Isto é: um esforço para reproduzir cinematograficamente o pulsar do mundo, que é simultaneamente monótono e recheado de surpresas cujo deflagrar deixa as pessoas varadas de terror ou entusiasmo. Assim a queda-e-bofetada; e a doença da criança, e a descoberta do plano final: a de que a «humanização» da ilha está quase concluída.

Que esta imagem derradeira nos surja de um plano de grande conjunto e em plongée resulta, inevitavelmente, da óptica «realista» escolhida pelo autor: só a visão de longe e de conjunto permite entrever o que resulta do labor humano. O helicóptero do plano final está para as personagens como a perspectiva histórica está para os políticos de tempos idos.

À saída, ouvi uma espectadora gorda declarar: «Esta fita é a vida.» A banalidade da frase era mais evidente do que a sua exactidão, e esta nunca seria conferida por quem tropeçasse naquela. Tal como A Ilha Nua permanecerá agreste e tacanha para o espectador que tropece no seu despojamento.

1 O argumento alicerça-se fundamentalmente em função de *tempos* não subjectivos: partes do dia ou estações do ano.

A. V. S. – *Não creio que seja possível reproduzir cinematograficamente o pulsar do mundo através de um filme a que falta qualquer autenticidade e um mínimo de humildade. A ausência de talento de Kaneto Shindo levou-o a concluir uma obra pretensiosa e farfalhuda, a que faltam singularmente o silêncio e o despojamento que se adivinha terem sido pretendidos. O silêncio em imagens em movimento é o que resulta da obra de Fritz Lang ou de um certo Losey* (Time Without Pity)*, e despojamento em cinema conheço o de Bresson e o de Mizoguchi. É no mínimo plano fixo de Sansho Dayu que está patente o tal pulsar do mundo que só o grande cinema dá.*

Não duvido das boas intenções que presidiram a este filme, como não duvido da mediocridade dele: a geografia só pode ser óbice à universalidade da obra de arte quando assim se forjam receitas a que não falta o ingrediente ignorância, decalcadas nos ensinamentos que a arte de bem fazer turismo introduziu.

A. P. V. – *Com* 8 e 1/2*, o filme mais espectacular do certame, portanto, o que mais possibilidades de êxito reunia.*

Uma questão apenas: é absurdo pensar que o cinema é a «arte das imagens» (quem fala hoje de Epstein?), isolando assim arbitrariamente um dos seus elementos. Filmar é dar conta da realidade humana, que se manifesta tanto por gestos e olhares como pela palavra: Renoir, Capra, Preminger, Mankiewickz, Ophüls, Bergman, Godard, não têm feito senão demonstrar que se trata de uma verdade que não precisa de demonstração.

De facto, houve sempre no cinema duas tendências: sonora (Griffith) e muda (Murnau) mas trata-se sempre de pontos de chegada e não de partida. Pretender ignorar a banda sonora, sem deixar de recorrer a uma música ocidentalizante e Nino Rotativa é um parti-pris *desonesto.*

O mais genial artista do nosso tempo foi de facto japonês e autor de filmes, mas chamava-se Kenji Mizoguchi.

F. S. C. – *De acordo com o Sr. Manuel Caupers. Excepto: a queda-bofetada: é um dos elementos cuja «fabricação», por realmente menos elaborada, mais aparente e desagradável se torna; a doença e morte da criança, introduzindo uma conotação «dramática», foge à linha de simplicidade que me parece o melhor do filme; igualmente se afastam desta linha a música e a demasiado forjada inexistência de diálogo. Será que os japoneses não falam?*

J. B. C. *– Não duvidarei nunca das boas intenções que assistiram a este filme e a esta crítica. Apenas não duvidarei também que elas não salvam este filme-bilhete-postal com música à Mantovani e corolários. E permito-me recordar em intenção de Kaneto Shindo uma frase do crítico Nuno de Bragança:* «uma coisa é ter ideais, outra escrever em termos de literatura»*. Ou seja, fazer filmes em termos de cinema. Em intenção de Manuel Caupers acrescento esta outra também do citado Nuno de Bragança:* «Ainda hoje muita gente maça muita gente por não ter aprendido esta destrinça»*.*

Em intenção de todos nós – os que estamos fartos de «xaropadas» destas – peço a quem de direito que traga a Portugal o cinema japonês: ou seja, Mizoguchi.

J. P. *– Como classificar a honestidade que pára a meio caminho? Meia-honestidade ou desonestidade? A pergunta parece-me pertinente aplicada a este filme, não só pelo que nele se adivinha das intenções comercializantes de Shindo, como pela dúbia ambivalência estética do seu estilo. Não é apenas a música que destoa da nobreza simples com que são expressos os ritmos do trabalho e o pouco que para além disso lá sentimos de autêntico: há muita falcatrua sentimental na imagem, a polvilhar de açucarado mau gosto a tragédia*

daquela gente; habilmente disfarçada, é certo, mas por isso talvez até mais repugnante. E é certamente por isso que no caso de A Ilha Nua *classifico de desonesta a atitude do autor.*

J. M. T. V. *– Acho que a espectadora gorda tinha razão – o filme de certo modo ultrapassa o próprio conceito de realismo. Mas que dizer da banda sonora? Há aquela música; diálogos não há; há, no filme todo, algum sentimento. Mas há coisas boas: veja-se, por exemplo, o plano em que a câmara aguarda, fixa e de longe, o regresso do casal que desapareceu nas traseiras de uma casa, onde foi entregar duas sacas cheias. Enfim: o filme tem defeitos, mas mesmo assim impressionou-me. Gostei de o ver.*

P. T. *– Um filme construído, peça por peça, com* «requintes de malvadez»*; um filme palavroso, ainda que sem palavras; que nasceu de uma intenção, mais do que uma intenção nasceu nele. Muitas coisas belas – isto é, muito talento e nenhum génio.*

LUZ DE INVERNO, de Ingmar Bergman

Texto crítico de JOÃO BÉNARD DA COSTA

Consta por travessas portas que Manuel de Oliveira – honra lhe seja – deu o seu voto a este filme de Ingmar Bergman. A abundante pateada com que foi recebida a atribuição do prémio de interpretação a Ingrid Thulin, o que se disse e se escreveu sobre esta obra, demonstram à saciedade que esse era voto raro, afinal quase único, afinal quase isolado, honra lhe seja.

A incompreensão generalizada – essa – perante Luz de Inverno **foi um dos fenómenos mais deprimentes a que me foi dado assistir nestes últimos tempos, em matéria de cinema. Custa-me – como nunca – compreender que se não tenha compreendido a importância da obra em causa. Custa-me compreender que se não tenha compreendido até que ponto** o rigor e a vertigem**, ingredientes necessários do estilo de Bergman, se encontram – aqui – levados à sua mais aguda extremidade. Ao mundo em que cessam adjectivos e os grandes espaços parados, parados são.**

Rigor digo e diria melhor despojamento, absoluta nudez, cante a palo seco, cante sem mais nada**. Onde o realizador capaz – como Bergman – de aguentar tão longos, longos minutos esse grande plano fixo que nos mostra Ingrid Thulin narrando e narrando-se? Onde o realizador que assim ainda aproveita o campo-contra-campo? Onde o homem capaz de mostrar, assim, sem quase se mover, o que em imobilidade e silêncio se tem que processar?**

Vertigem digo e diria melhor aniquilação, fundo despenhar-se, tocando o lado de lá com mão insone e extreme, raspando o abismo e o deserto, e eis aquele plano em que um homem já extinto fala da Glória do Senhor, apenas manifesta – agora – aos olhos que sabem da mentira disso. Vertigem disse e penso no diálogo com o sacristão – De Deo desesperacto **– da face de Max Von Sydow, do frio e das palavras que não esquecem, a tudo sobrepostas.**

Para amar este filme é preciso saber alguma coisa ou já não saber coisa nenhuma. Que não, que não se diga que é preciso ser-se bergmaniano. Bergman é um daqueles poucos autores que não se deve amar em conjunto ou rejeitar-se em conjunto. De vez em quando uma luz não suave mas oculta inunda-o e descobre-nos. Nas trevas, onde há choro e ranger de dentes, Luz de Inverno **foi – em absoluto – o único filme excepcional que estes dias de cinema assim trouxeram. Como através dum espelho.**

A. V. S. – *De acordo. Este é um dos mais belos filmes que conheço e para falar dele seria preciso encontrar as palavras muito distanciadas e quase rimadas que o poderiam traduzir, e a disposição delas: enigmática e clara, muitas vezes sobreposta e depois chã, onde tudo, separado, junto estivesse, à espera do sopro benigno ou calmo ou distraído ou de extermínio.*

A. P. V. *– Linha tangente ao silêncio, esta obra notável convida-nos ao silêncio também (ou a dizer muitas coisas desastradas).*

F. S. C. – *Duma maneira geral, de acordo com o João Bénard da Costa. Em que outro filme o poder expressivo das imagens e das palavras – sublinhado por uma extraordinária economia de meios – atingiu mais alto grau?*

J. P. – *Entusiasticamente de acordo. À desilusão justamente formulada pelo João Bénard da Costa acrescento o meu (que é também dele, certamente) espanto pelo ostracismo tacitamente votado a este extraordinário filme pelo Júri dum Festival que, além de cinematográfico, se arrogou preocupações «humanas e espirituais» (sic).*

J. M. T. V. – *Este extraordinário depoimento do João Bénard da Costa ultrapassa muito tudo o que eu teria para dizer.*

J. V. P. – *Ou se é por Bergman ou contra Bergman. Muito bem. Nesse caso é preciso ser fantasticamente a favor de* Luz de Inverno *– esse filme frio, cortante, descarnado que atravessou o Festival como uma chicotada de solidão humana. Apoio a opinião do João Bénard da Costa. Notaram a luz frouxa do filme, as neblinas, as brumas ensopadas, as frieiras, os aquecedores eléctricos, as peles, a neve, as tosses, as gripes, as aspirinas, as tisanas? – assim como os rigores da invernia abatem a fragilidade física do Homem, assim a secura da sua solidão orgulhosa e atormentada lhe desmantela a alma.* Luz de Inverno *é a trágica luta entre a luz do inverno e a frágil luz do amor uma obra-prima dotada duma eficiência arrogante que nos deixa presos à cadeira sem sequer poder reagir, um filme que é introdução, conclusão, negação. E recomeço como em toda a filmografia de Bergman.*

LONGA JORNADA PARA A NOITE, de Sidney Lumet

Texto crítico de FRANCISCO SARSFIELD CABRAL

Meia dúzia de planos não chegam para fazer um filme, e por isso Longa Jornada para a Noite **está longe de ser cinema. É isto, em resumo, o que se poderá dizer a respeito da última obra apresentada no Festival de Cinema de Lisboa.**

Analisando um pouco mais, vemo-nos diante de enquadramentos, planificação e interpretação de um estilo (?) acentuadamente teatral. Parece ter existido uma única preocupação: mostrar ao público das salas de cinema como aqueles actores representam bem no palco. E, assim, o tom da representação – voz, gestos, *«tics»* e esgares – quase nunca esteve de acordo com as exigências entranhadamente realistas duma câmara cinematográfica. Os enquadramentos e a planificação, por sua vez, revelam-nos uma câmara que se limitou a seguir os intérpretes e permanecer sempre do lado de cá **da acção – ora tal coisa apenas seria admissível (com reservas) numa transmissão de TV.**

O resultado de tudo isto foi um filme pesado e profundamente desinteressante. Que o seu falhanço sirva, ao menos, para implicitamente nos demonstrar quanto é absurdo desligar, falando de arte, o conteúdo da forma que o exprime.

De facto, aquela mesma peça terá provavelmente, quando representada em palco, um poder dramático e uma força de comunicação que não existem no filme. No palco, apesar de as palavras e dos gestos serem praticamente os mesmos que vimos no écran**, a obra apresentada será, ao fim e ao cabo,** totalmente outra **e – pode supor-se – conseguirá transmitir verdadeiramente a densidade humana e o sofrimento das personagens.**

Porque foi infiel à sua arte, Sidney Lumet separou o espectador do seu filme da situação trágica que pretendeu mostrar-lhe. Se a arte é, acima de tudo, um misterioso atalho da comunicação entre os homens, Lumet, com a Longa Jornada para a Noite**, soube apenas erguer barreiras.**

A verdadeira tragédia do filme esteve na impossibilidade progressiva e patente de o espectador ser «tocado» pelas imagens. No écran **desenrolava-se uma história aflitiva, sublinhada por uma exagerada e teatral exposição da angústia das personagens; não obstante, e porque nada disto foi dado em termos de cinema, nada disto existiu realmente enquanto arte, enquanto veículo de comunicação. E assim, multo justamente, o espectador alheou-se.**

A. V. S. – *Incompreensível a selecção deste filme, do qual o menos que se pode dizer é que é insuportável. Se o festival se repetir, há que tomar medidas para que a representação americana reflicta o que o cinema americano hoje realmente é. Quem acreditou alguma vez em Sidney Lumet?*

A. P. V. – *Nesta manifestação de neo-riquismo cultural, que foi o I Festival Internacional de Lisboa, das três mais importantes cinematografias actuais, duas (americana e francesa) estiveram representadas com um único filme cada, contra quatro italianos o que constitui forçosamente um panorama* internacional *viciado. Se acrescentarmos que o filme de Lumet constitui uma obra de baixo artesanato, compreenderemos a falta que fizeram obras diferentemente representativas como devem ser* The Birds *(Hitchcock) ou* The Miracle Worker *(A. Penn).*

J. P. – *De acordo com tudo menos com a extensão do comentário. É demasiada para tão insignificante objecto.*

J. M. T. V. – *De acordo com o F. S. Cabral. O filme é realmente intragável.*

J. V. P. – *Absolutamente de acordo com Sarsfield Cabral. Anti-cinema não vale.*

M. C. – *Nada a acrescentar ao comentário de Sarsfield Cabral.*

O Tempo e o Modo n.º12, Janeiro 1964