



Peter Bogdanovich e John Ritter, rodagem de *They All Laughed* (1971)

Peter Bogdanovich

Compilação de textos da Cinemateca

Bogdanovich, Peter

João Bénard da Costa*

Muito me aproxima de Peter Bogdanovich, mais novo quatro anos do que eu. Amámos (amamos) os mesmos *autores*, sem vergonha da palavra, quer nos tempos em que ela era polémica, quer nos tempos em que deixou de ser “significante” e se (a)chou que se (de)via (des)construir a noção que lhe (es)tava por (t)rás; amámos (amamos) o mesmo modo de fazer (e de inventar) a história do cinema; mais ou menos pela mesma altura começámos a ir ao cinema, com o mesmo temor e tremor; fixámo-nos nas mesmas memórias e na mesma necrofilia, entendendo o cinema como reino delas; amámos (amamos) os mesmos actores e não separámos o *star-system* da *politique des auteurs*; divertimo-nos, em miúdos e em crescidos, com dicionários, listas, filmografias, com gosto pelo pormenor; ambos somos daquela espécie de gente que tem um especial prazer em começar a falar de um filme por um diálogo que, separado do contexto, aparentemente nada diz; sei que somos capazes de nos entender, se eu disser, por exemplo: «Poor little girl, lost in the park» – «But it’s not dark, it’s full moon». E a partir daí vem o filme (e no diálogo suprimi os nomes, deliberadamente, e para adivinha).

É certo que há *pequenas* diferenças. Bogdanovich realizou filmes, eu nunca me senti para aí virado. Eu sei de Bogdanovich, Bogdanovich não sabe de mim. Eu li-lhe os livros e vi-lhe os filmes; Bogdanovich não leu os meus e dos meus filmes, sabe só os que tenho na memória. E provavelmente Bogdanovich não sabe (não sei se não sabe) quem estou a traduzir livremente, ao escrever isto tudo, para gáudio de adversos ignaros (que esses, com certeza, não sabem).

Mas se digo isto tudo é só para que alguns percebam por que amo tanto este irmão ilegítimo dos *movie brats*, que um dia disse que sabia muito bem que todas as coisas boas já tinham sido feitas e que, por isso, podia humildemente ir fazendo outras. E que disse, também, saber que a sua guerra não era com os contemporâneos, Altman ou Cassavetes, Rafelson ou Coppola, Friedkin ou Penn, Kubrick ou Nichols. Mas era uma guerra com os velhos mestres e essa estava, à partida, irremediavelmente perdida, porque não lhes podia chegar aos calcanhares.

Se digo isto tudo é só para que alguns percebam por que amo tanto o genérico de TARGETS (que dizem que não tem nada que ver com o filme e tem tudo) ou Boris Karloff diante do écran do *drive-in*. Por que vi três vezes a seguir THE LAST PICTURE SHOW, embora não saiba o que é uma “country town”, mas saiba o que é uma sala de cinema cheia e uma sala de cinema vazia (e o RED RIVER de Hawks também). Por que acho que PAPER MOON é o único filme que conjuga dois antepassados tão diferentes como HOW GREEN WAS MY VALLEY e VERTIGO, com Tatum O’Neal a fazer a ponte entre a cortina de Maureen O’Hara e o corredor de Kim Novak. Por que incluí neste Ciclo AT LONG LAST LOVE, embora saiba que é «just one of these things» (...) «most gentlemen don’t like. But I loved it. A picture of me without you». E Cukor. E Porter. E ainda por que DAISY MILLER me fez perceber que Walt Disney e Orson Welles eram irmãos, ou que A DAMA DE XANGAI é só uma variação sobre a BRANCA DE NEVE. E até, e ainda, que isso tudo vem lá de trás dos NICKELODEON de Dwan e que, depois de Cukor ou Minnelli, ninguém mais se mexeu num *décor* (ou nunca mais um *décor* mexeu nos actores) como em THEY ALL LAUGHED. E por que, finalmente, Bogdanovich me autoriza a escrever assim, de rabinho para o ar, à espera duma citação *ipsis verbis*, ao plano do cinismo e da improvisação moral portuguesa, parafraseando Fiedler a falar de Miss Walker (DAISY MILLER). Porque sei, como me ensinou Mildred Natwick nesse filme, que «há gente irremediavelmente vulgar». E, como ela, também não afirmo que gente dessa seja necessariamente má. É uma questão que me transcende e tem que ver com outras metafísicas. Mas são suficientemente maus para me serem antipáticos, o que, nesta breve vida que temos, já basta.

Tudo é uma questão formal, como era para James e para Bogdanovich. E essa é outra razão porque gosto tanto dele e porque só um dos filmes (WHAT’S UP DOC?) não me deixou particulares recordações.

Depois, há uma comparação que vem sempre à pena e é com Truffaut. Há lados óbvios, mas no essencial parece-me descabida. Truffaut foi um literato (mesmo no muito bom sentido), Bogdanovich é um musical. Truffaut precisou do conteúdo, a Bogdanovich bastou-lhe o continente. E Truffaut sonhou à europeia (e à francesa). Para Bogdanovich, e como ele próprio disse, «é o sonho americano, no sentido mais tradicional, o que me atira para a frente». Agora, é tempo de alguma objectividade.

Nasceu em Kingston, New York, a 30 de Julho de 1939 «no ano de ouro do cinema hollywoodiano», como ele próprio notou, no ano de GONE WITH THE WIND e do THE WIZARD OF OZ, de ONLY ANGELS HAVE WINGS e de NINOTCHKA, de STAGECOACH e de MR. SMITH GOES TO WASHINGTON. O pai tinha nascido na Sérvia, a mãe era austríaca. E ambos eram pintores e Bogdanovich cresceu num ambiente intelectual «com a casa sempre cheia de artistas».

Aos dez anos, já passava a vida no cinema e os seus filmes favoritos eram RED RIVER (Hawks, 48) e SHE WORE A YELLOW RIBBON (Ford, 49). «Aos oito anos» – escreveu – «identificava-me com Douglas Fairbanks Jr. e Errol Flynn; aos 13, com Richard Widmark, William Holden, Gene Kelly e Marlon Brando. Passava os dias a contar aos amigos, nos mais pequenos pormenores, SINBAD THE

SAILOR (Richard Wallace, 47), THE ADVENTURES OF ROBIN WOOD (Michael Curtiz, 38), KISS OF DEATH (Henry Hathaway, 47), TAKE ME TO THE BALL GAME (Busby Berkeley, 49)».

Depois foi a paixão pelo teatro, estimulada pela mãe. Em 1954, com quinze anos, matriculou-se no Theater Studio de Stella Adler e durante quatro anos, entrou como actor em vários festivais de teatro shakespeariano. Em 1958, conheceu Daniel Talbot, um exibidor que vinha da crítica cinematográfica e que comprara uma sala de cinema para projectar filmes de que gostava. Talbot encarregou-o de escrever os programas (as “folhinhas”) e ensinou-lhe que a melhor maneira de ir ao cinema sem pagar era ser crítico de algum jornaleco. «Comecei a escrever sobre cinema para ver filmes à borla; esta foi, honestamente, a verdadeira razão do início da minha actividade de crítico».

Mas, aos vinte anos, descobriu que os cineastas que mais amava (Ford, Hawks, Hitchcock, Fritz Lang, Orson Welles, Sternberg, Lubitsch, Cukor) eram, com raras excepções, menosprezados pelos grandes nomes da crítica americana. Esta, também, nada sabia do cinema europeu que o fascinava. E que os seus gostos eram diferentes dos da maioria, provou-o o discutidíssimo sucesso que obteve a sua primeira encenação teatral (em 59) com *The Big Knife* de Clifford Odets. Mas Odets gostou e apresentou-o a vária gente, entre a qual Andrew Sarris e Eugene Archer. Foram sobretudo estes três que, no início dos anos 60, levaram além-Atlântico as teorias dos homens dos *Cahiers* e criaram um “novo gosto”. Mas, ainda em 59, Bogdanovich organizou, sozinho, no cinema de Talbot um ciclo intitulado “The Forgotten Films” no qual incluiu dez obras de Hawks.

Em 61, a convite de Odets, realizou o seu primeiro sonho: visitar Hollywood e conhecer pessoalmente Hitchcock e Hawks, Dean Martin e Jerry Lewis, James Stewart e Cary Grant. De tudo tomou notas e, em 62, publicou no *Esquire*, “Talkies”, início duma longa colaboração naquela revista (de 62 a 72). Pela mesma altura, conheceu Richard Griffith, director da Cinemateca do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que o convidou a preparar uma retrospectiva sobre Hawks. E foi o Museu de Arte Moderna quem lhe editou as suas famosas monografias (hoje básicas para qualquer estudo): *The Cinema of Orson Welles* (61), *The Cinema of Howard Hawks* (62), *The Cinema of Alfred Hitchcock* (63), largamente baseadas em entrevistas com os autores. Simultaneamente foi assistente de Hawks (HATARI!, 61) e de Hitchcock (THE BIRDS, 63).

Entretanto, continuava com encenações teatrais (quase sempre fracas) até que, em 64, a conselho de Frank Tashlin, se fixou em Hollywood, com a intenção confessa de vir a ser realizador. Em 65, conheceu Corman, pela mão do qual (como quase todos os futuros *movie brats*) entrou na profissão, primeiro como argumentista (WILD ANGELS de 66, com Peter Fonda e Nancy Sinatra, nos seus inícios) e dois anos depois – em 68 – como realizador de TARGETS, o tal filme com Boris Karloff, um dos últimos do actor (morreu em 69). Karloff representou-se a si próprio (por interposta personagem). Via Hawks na televisão e assustava-se ao espelho com a sua própria imagem, num filme recheado de citações, terminando com a inesquecível sequência do *drive-in* em que um assassino dispara sobre a multidão que assiste a um filme de terror de Karloff. TARGETS é um produto Corman, AIP, mas traz vincadíssima a marca de um cineasta, que não se esquivara à plena autoria.

No mesmo ano, Bogdanovich publicou o livro fundamental, *John Ford*, basicamente assente numa entrevista-*flouve* com o autor, com o qual e sobre o qual faria três anos depois o documentário (se assim se lhe pode chamar) DIRECTED BY JOHN FORD, que vimos no recente Ciclo dedicado ao cineasta. Em 69, saía o seu *Fritz Lang in America* (outra obra fundamental) e em 71, *Allan Dwan: The Last Pioneer* que dava, finalmente, na América, o estatuto devido ao velho cineasta que contava por essa época 86 anos.

E foi em 71 – ano também da morte do pai e em que se divorciou de Polly Platt, que desenhara os sets de TARGETS – que Bogdanovich se tornou mundialmente famoso com THE LAST PICTURE SHOW, essa confessional e belíssima evocação do cinema dos anos 40, da vida numa cidade de província e da relação mágica entre o cinema e a morte, o amor e o cinema. Designado para o Oscar (que perdeu a favor de THE FRENCH CONNECTION, como Bogdanovich, igualmente designado, o perdeu a favor de Friedkin), esse filme a preto e branco (num magistral trabalho de Surtees) foi um êxito colossal, e nele Ben Johnson (antigo actor de Ford) e Cloris Leachman (antiga actriz de Cukor) ganharam os Oscars de melhores secundários masculino e feminino. Aos 32 anos, Bogdanovich, com esse filme de “losers”, era um “winner”. E revelava Cybill Shepherd, com quem pouco depois se casou.

Em 72, sucesso ainda maior, com um filme em registo oposto (uma comédia na linha da grande tradição do género) WHAT’S UP DOC?, com Barbra Streisand a cantar o *You’re the Top* de Cole Porter. No mesmo ano, fez ainda uma curta metragem, com excertos de filmes de Chaplin, CHAPLIN MONTAGE.

Foi nesse ano que Bogdanovich se associou a Coppola e a Friedkin na Director’s Company que marcou profundamente todo o cinema feito de então para cá. A Paramount estava por trás da operação para tentar controlar aqueles “marginais” que, com THE FRENCH CONNECTION e THE GODFATHER, arrebatavam por esses anos tudo quanto era Oscar e davam nova vida ao cinema americano.

Para a Director’s Company (que teve curta vida) Bogdanovich fez PAPER MOON (75), revelando Tatum O’Neal (Oscar da melhor secundária) e recriando a América dos *thirties*, “ao som” do STEAMBOAT ‘ROUND THE BEND de John Ford e fez DAISY MILLER (74) de novo com Cybill Shepherd na

belíssima adaptação do romance de James. Se PAPER MOON foi um êxito, DAISY MILLER foi um fracasso. Bogdanovich, que pouco aproximava, afinal, de Coppola ou de Friedkin (a não ser os sucessos iniciais simultâneos), desfeita a Director's Company, tornou-se produtor de si próprio. Desenvolveu a veia musical, já patente nas magistrais bandas sonoras de PAPER MOON e DAISY MILLER, em AT LONG LAST LOVE, o seu único musical «específico», com Burt Reynolds e Cybill Shepherd, que foi também um fiasco público («pode justamente incluir-se na lista dos dez piores filmes jamais feitos», escreveu um crítico).

NICKELODEON (76) foi tratado quase da mesma maneira («the crudest, stupidest, unfunniest farce of this or any other year»). Felizmente, houve quem tivesse olhos para ver. Bogdanovich só estava a ser o precursor da maldição que, na década seguinte, atingiria os melhores da sua geração.

Mas a sua carreira tornou-se muito mais difícil e espaçada. SAINT JACK (com Ben Gazzara) é de 79; THEY ALL LAUGHED de 81; THE MASK (outro filme que deu lugar a tantos equívocos), de 85. Pausas sintomáticas, na carreira de um homem intransigentemente fiel a si próprio e aos seus fantasmas. E que, ainda recentemente, disse que os filmes que hoje se fazem, se vêem e apenas se admiram. «O que é muito diferente dos filmes dos meus mestres que se viam e se amavam». O cinema de Bogdanovich não se admira: ama-se.

* Texto originalmente escrito para publicação em "As Letras". In *O Musical* (coordenação: João Bénard da Costa). Lisboa, Cinemateca Portuguesa; Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. vol. III, p. 65-67, editado por ocasião do Ciclo "Cinema Musical", que teve lugar na Cinemateca e na Fundação Calouste Gulbenkian, em Dezembro de 1985 / Maio de 1986.

Targets (1968)

Manuel Cintra Ferreira*

Contratado em 1965 por Corman, Bogdanovich (vindo do jornalismo cinematográfico) teve também uma dura aprendizagem como "homem dos sete ofícios". Não tendo sido realizado o argumento que Corman lhe pedira, Bogdanovich fez depois de tudo um pouco em WILD ANGELS, de assistente de realização a actor, de operador da segunda câmara à assistência na montagem e na sonorização. O próprio Bogdanovich afirmaria mais tarde «Foi como frequentar um curso pago, durante 22 semanas, sobre como se faz um filme». Como Coppola, também o realizador de MASK exercitaria a sua habilidade na remontagem de filmes estrangeiros que Corman adquiria para distribuição nos E.U.A. Foi também um filme fantástico vindo da U.R.S.S., que lhe foi destinado. O filme fora realizado por Pavel Klushantsev em 1962 e Corman encarregou Bogdanovich da versão americana e das filmagens de cenas adicionais para inclusão de um elemento feminino. O resultado final teve o nome de VOYAGE TO THE PLANET OF PREHISTORIC WOMEN, foi distribuído em 1968 e Bogdanovich assinou-o com um pseudónimo. Em troca deste trabalho, Corman garantiu-lhe a possibilidade de passar à realização, dentro de certas condições. O seu primeiro filme partiu numa imposição concreta de Corman: podia fazer o que quisesse desde que: a) incluísse o lendário Boris Karloff que ainda devia alguns dias de filmagem ao produtor; b) utilizasse cerca de vinte minutos do filme THE TERROR, assinado por Corman mas cuja realização parece ter sido assegurada pelos assistentes que nele trabalharam, cerca de meia dúzia, e entre eles Coppola, Monte Hellman e Jack Nicholson himself!). Para um cinéfilo inveterado como Bogdanovich a primeira imposição era uma benção e a segunda uma questão de arranjar depressa uma história.

Há em TARGETS um momento significativo do clima em que Bogdanovich o fez: tentando convencer Brian Orlok (quase um homófono do nome de Karloff) a mudar de ideias e a fazer um novo filme, Sammy (interpretado pelo próprio Bogdanovich, o que, se se deve a razões económicas, não deixa de lhe dar um sentido curioso) embriaga-se e adormece no quarto do actor. De manhã, ao acordar, tem um sobressalto: "Imagem! Uma pessoa desperta e a primeira coisa que vê é Orlok!" É como se fosse a materialização de um sonho (ou "pesadelo") depois de ver um filme com ele. Esta homenagem cinéfila (ou talvez seja melhor falar dela como "brincadeira", que a isso parecem resumir-se os primeiros filmes de Bogdanovich, o que lhe valeu da parte de Jean Domarchi no número especial do "Cinema d'Aujourd'hui" dedicado ao cinema americano, a classificação de «maior impostura» daquela geração) termina com um "gag" divertidíssimo que é o sobressalto do próprio Orlok perante o seu reflexo no espelho.

Coexistem em TARGETS dois filmes: o que resulta da imposição de Corman e que gira à volta de um velho actor que se quer retirar, e aos seus filmes, ultrapassado pelos tempos e pela violência real do mundo em que vive. Em certo momento, Orlok interroga-se e interroga Sammy sobre a importância dos seus filmes diante do cabeçalho de um jornal que descreve um massacre. Orlok aceitará contudo participar numa estreia do seu último filme num *drive-in* que será o ponto onde esta história confluirá com a outra, a de um jovem que atinge o ponto de ruptura psicológico assassinando a família e começando a disparar sobre as pessoas que passam ao alcance das suas armas. Se esta história é apresentada de forma algo esquemática, não deixa, mesmo assim, de causar um forte impacto. Em 1968 a questão das armas de fogo estava quente e vivia-se o rescaldo dos assassinatos

de Kennedy, Oswald, Luther King, e esse mesmo ano veria ainda a cair outro Kennedy (Robert) sobre as balas de um cidadão anónimo. Mesmo esquemática, a figura de Bobby Thompson parece corresponder a um perfil patológico dos autores de alguns atentados ou de outros crimes colectivos que por essa altura se praticaram de forma semelhante ao descrito em TARGETS, um perfil que, curiosamente, encontrará a sua definição mais completa num filme de Scorsese: TAXI DRIVER. As duas histórias de TARGETS vão convergir numa forma curiosa que acaba por ser, da parte de Bogdanovich, a melhor homenagem que em toda a sua carreira prestou ao cinema: tendo-se refugiado atrás da tela do *drive-in* de onde dispara sobre os espectadores (projecto semelhante embora com outras intenções seria depois desenvolvido por Giuliano Montaldo em Circuito Fechado), Bobby tenta fugir depois de ser descoberto. Numa sequência antológica Bobby, ao lado do palco, vê Orlok “avançar” para ele na tela e do outro lado, avançar também o Orlok verdadeiro. Preso entre o “real” e o seu reflexo, Bobby fica completamente desorientado e incapaz de distinguir um do outro. Sintoma da alienação em que caíra, mas também da civilização da imagem e, mais do que tudo, homenagem ao cinema, e à sua influência. Esta sequência bastaria, por si só para que TARGETS não fosse esquecido. Porque o resto é, em grande parte, uma espécie de repositório das paixões de Bogdanovich com sucessivas citações: da série B e de Dwan, na rapidez e nos retratos quase esquemáticos dos personagens: de Ford (a sequência do tiro ao alvo com as latas, saída de THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE), de Walsh (toda a sequência do primeiro massacre na auto-estrada, com Bobby disparando de cima do reservatório e que é uma citação do WHITE HEAT), de Hitchcock (a sequência do isqueiro de STRANGERS ON A TRAIN é aqui repetida de forma idêntica). Mesmo assim, ou talvez por causa disso, TARGETS é uma obra que se vê com prazer. E tem a sequência atrás referida.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Francis Ford Coppola Em Contexto”, em março / junho de 1987.

The Last Picture Show / A Última Sessão (1971)

Antonio Rodrigues*

Já foi dito que Peter Bogdanovich sabe como fazer filmes mas não sabe por quê, uma observação particularmente injusta no que refere esta sua segunda e ambiciosa longa-metragem. O engagement do cineasta em relação a este filme foi de tal ordem que ele se casou com a atriz principal, remontou-o em 1990 para a sua difusão em disco laser, com o acréscimo de sete minutos não incluídos na montagem original, e realizou neste mesmo ano uma “sequela”, TEXASVILLE, com os mesmos personagens, muitos anos depois. O seu prestígio como realizador assenta sobretudo neste filme, que denota uma grande paixão pelo cinema. De facto, Bogdanovich começou por ser um fervente cinéfilo («foi aluno da Escola de Cinéfilos de Nova Iorque», como observou um crítico), passando depois a exercer a crítica, com especial interesse pelo período clássico, particularmente Hawks e Ford, a quem dedicou um importante livro e um filme. Um itinerário talvez mais próximo do dos realizadores europeus do que dos americanos, embora Bogdanovich seja um americano completo e explore a fundo as mitologias cinematográficas americanas.

Já no seu título THE LAST PICTURE SHOW é uma vibrante homenagem ao cinema, a dois níveis: a admiração e a citação, o luto pelo desaparecimento do cinema clássico e uma mise en scène que retoma e renova a linguagem deste cinema clássico, que o realizador tanto admira. É verdade que THE LAST PICTURE SHOW também ilustra a voga da “nostalgia”, que marcava o cinema industrial americano do período em que foi feito (neste sentido, o uso do preto e branco é ao mesmo tempo uma opção estética e uma astúcia comercial), mas este aspecto decorativo é totalmente superado pela interiorização dos conflitos e dos dilemas dos personagens, que se sobrepõem à minúcia descritiva das roupas, dos carros e dos objetos de época. O filme é ao mesmo tempo estilizado e interiorizado e é por isto que resistiu à passagem do tempo. O realizador torna mais densa a evocação da época em que situa a sua história (muito precisamente 1951, numa pequena cidade texana) pela presença de numerosas canções, que evocam 1951 de modo muito mais exato do que qualquer adereço e sobretudo pelo uso da fotografia a preto e branco, que transporta o filme para 1951, que funde este filme de 1971 com o cinema que se fazia em 1951 e ao mesmo tempo expõe a consciência de que os mitos deste cinema já não são os do presente. Esta convergência do luto por um tempo que jamais voltará e do vazio em que se movem os personagens imprime a THE LAST PICTURE SHOW o tom elegíaco que o caracteriza e faz, como observou à época Tom Milne, com que a sinistra cidadezinha texana «seja transformada pelo filme, do mesmo modo que as cruas realidades do velho Oeste foram transformadas pelos sonhos românticos de Ford, Hawks e dos grandes *westerns*».

De modo mais moderno do que clássico, THE LAST PICTURE SHOW tem uma estrutura circular: começa com um magnífico plano geral em que sobressai a fachada do único cinema (picture show) de Anarene (nome que evoca Abilene, cidade bem conhecida pelos apreciadores de *westerns*) e termina com o mesmo plano, com a diferença que entretanto o cinema fechou definitivamente as

suas portas, transformando a cidade numa espécie de deserto, depois da morte de dois personagens e da partida de dois outros. Este primeiro plano, que mais parece uma fotografia de Robert Frank do que um plano de um clássico hollywoodiano, com as fachadas, o pó, o vento e o lento movimento da câmara que descobre a main street, este plano é cinema, com um peso, uma força e uma densidade evocatória que bastam-se a si mesmos. Bogdanovich não se contenta em lamentar a perda do cinema clássico, sabe a que ponto os mitos criados por este cinema tingiram a realidade. É por isto que certos aspectos do filme, que parecem derivados de momentos precisos do cinema clássico, estão perfeitamente integrados à trama narrativa, são desprovidos de qualquer futilidade: o personagem de Billy, que evoca o adolescente mudo de *OUT OF THE PAST*; a aula em que o professor discute Keats com um aluno, num eco a uma cena análoga em *SPLENDOR IN THE GRASS*; mesmo o baile em que uma orquestra toca *She'll be coming around the mountain*, ao modo dos bailes dos *westerns*, aqueles momentos em que se afirma a coesão, ainda que provisória, de uma pequena comunidade. Estes momentos não são citações de outros filmes, não são referências culturais: marcam ao mesmo tempo uma filiação e uma distância com o cinema clássico. Todo o arsenal de referências contido no filme é destinado a alimentar este duplo movimento. Por isto, a última sessão do cinema da cidade mostra *RED RIVER*, um filme emblemático do mito do Oeste e em resposta a este mito Billy é atropelado por um camião que transporta vacas (Tom Milne: «Já não há mais vacas nas pradarias, como nos *westerns*, apenas em camiões»).

THE LAST PICTURE SHOW é um filme sobre um vazio e sobre a perda. Vazio de uma cidade, perda da inocência, perda da adolescência, ruptura das amizades, perda do jovem amante pela mulher de meia-idade, morte, risco de morte para quem parte para a guerra (a Coreia para os personagens de 1951, o Vietname para os espectadores de 1971), perda do sonho com o encerramento do cinema, vazio que se fecha progressivamente sobre o protagonista, muito jovem mas já cheio de lembranças. Os filmes verdadeiramente belos não são simples aparatos de formas, também têm uma dimensão afetiva, emocional e por isto as chaves de *THE LAST PICTURE SHOW* não são apenas formais. Como observou o já citado Tom Milne, uma das chaves de *THE LAST PICTURE SHOW* é o momento em que a mãe de Lacy diz ao protagonista que ela era a jovem que, anos atrás, se banhava nua no lago em companhia de Sam: "I guess if it wasn't for Sam I'd just about missed it, whatever it is". E este *seja lá o que for* já foi entrevistado e vivido pelo jovem protagonista, embora ele também não saiba o que é. Talvez ele nunca venha a saber "o que é", mas sabe que é, "*seja lá o que for*" e que punge.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo "Actor's Studio", em novembro de 1997 / março de 1998.

Directed by John Ford (1971)

João Bénard da Costa*

A paixão e o didactismo, o entusiasmo e o rigor combinam-se neste excelente filme, certamente um dos melhores documentos sobre um cineasta jamais filmado. É o filme ideal para qualquer estudo sobre Ford. Porque Bogdanovich consegue o que conseguem os grandes professores que ensinam com grande amor: recapitular uma beleza já aprendida (ou apreendida) e, assim, platonicamente demonstrar que ensinar é tão só lembrar; ou revelar aos que ainda não o aprenderam a "frase", o "pormenor", que subitamente tudo iluminam. Como quando alguém nos faz ouvir uma só passagem dum disco ("repara nisto") e, de repente, a peça tocada ganha outro sentido; como quando alguém nos chama a atenção para uma tonalidade ou um detalhe de um quadro e o mesmo sucede. Dando-nos a ver inúmeros excertos de Ford (já que teve a sorte de ter à disposição o que resta da obra completa) ou nos traz tudo à memória, ou nos faz descobrir o que, na visão integral e sequente do filme, pôde passar, à primeira vista, despercebido.

Peter Bogdanovich (n. 1939) era o homem certo para este filme certo. Não é só é um profundo conhecedor da obra de Ford (sobre a qual escreveu um livro, tantas vezes citado ao longo deste Ciclo e que é, porventura, a obra chave da bibliografia fordiana) como um apaixonado dela e de todo o cinema clássico americano (os melhores livros sobre Hawks, Dwan ou Fritz Lang são igualmente da sua autoria) e, em toda a sua obra posterior de ficção, bem conhecida em Portugal, desde *THE LAST PICTURE SHOW*, filme do mesmo ano do documentário que vamos ver, até ao recente *THEY ALL LAUGHED* (1981) que em Portugal se chamou *ROMANCE EM NOVA IORQUE*) um dos cineastas americanos contemporâneos que mais expressamente se reclamou desse cinema clássico e mais nostalgia manifestou em relação a ele (o que é tão sensível nos seus argumentos, como na sua *mise en scène*, na escolha de actores do período áureo de Hollywood como na utilização da fotografia). Ainda acrescento que, na paixão por Ford, Bogdanovich não está sozinho na nova geração de americanos, revelada nos anos 70 e 80. Lembro só a citação de *DONOVAN'S REEF* em *MEAN STREETS* de Martin Scorsese (e num recente inquérito, esse cineasta considerava tal filme a sua obra favorita) ou a citação de *THE QUIET MAN* no *E.T.* de Spielberg. E vamos ao filme.

Começa este com a citação de três momentos que Bogdanovich considera os mais altos (eu

diria os mais altos) na obra de Ford: o início de A DESAPARECIDA; o domingo de Henry Fonda com a sua DARLING CLEMENTINE pelo braço; o beijo de Maureen O'Hara e John Wayne n'ó HOMEM TRANQUILO, o tal "mais belo beijo da história do cinema" *ex-aequo* com o de Cary Grant e Ingrid Bergman no NOTORIOUS (esta tem direitos de autor, mas eu pago-os e subscrevo as boas acções).

Só depois vem o genérico e a recordação da portentosa carreira de Ford, com os 140 filmes e os 6 Oscars ganhos. Fala-se dum *corpus*. Desse *corpus* passamos ao primeiro corpo, ou seja ao primeiro entrevistado do filme: evidentemente, John Wayne, de casaco azul, camisa azul com emblema, em fundo de mar e palmeiras. Introduzido por uma das suas primeiras aparições (em SALUTE, filme de 1929), fala-nos de como passou, graças a Ford, de jogador de futebol ao que foi, é e será. Fonda como Lincoln, Fonda em DRUMS ALONG THE MOHAWK, Fonda no «I'll be there» das VINHAS DA IRA, ou seja o Fonda-mito, introduzem o mesmo Fonda, camisa aberta, casaco de malha, tons claros, aquele ar azul; com planos de TWO RODE TOGETHER, a sequência do restaurante de LIBERTY VALANCE ou o grande plano do charuto de Wyatt Earp do CHEYENNE AUTUMN introduzem James Stewart, de chapéu branco, camisa azul clara e também casaco de malha. Primeiros retratos: as imagens míticas. Depois as personagens, vestidos desse mesmo mito. «It's no relax, son».

De Wayne e Stewart ouvimos as histórias que revelam o lado "cruel" de Ford, as suas lendárias torturas aos actores (particularmente "horível" a história de Stewart e do preto em LIBERTY VALANCE). E assim, devidamente preparados, passamos dos corpos ao *décor*, das personagens míticas ao *décor* mítico (Monument Valley, onde Ford fez 9 filmes). E é nesse *décor*, sua casa, seu espaço, que o mito dos mitos, Mister Ford *himself* aparece pela primeira vez no filme, aos 76 anos, com o seu lendário boné, os óculos escuros e o famoso charuto. À primeira pergunta, responde «não»; à segunda que não sabe; à terceira perde a paciência e manda cortar. Tal como em si mesmo, a eternidade o mudou.

É em momentos desses que, na obra de Ford, costumam vir os *racontos* ou os *flashbacks*: Bogdanovich, em fidelidade, segue o mesmo percurso e leva-nos a 1971 ao STRAIGHT SHOOTING e a Harry Carey, o primeiro dos seus *cowboys*. Há depois novas intervenções dos actores, nova antologia de momentos em que o realizador tudo lhes pediu: o passeio solitário de John Wayne junto ao RIO GRANDE (o tanto que em silêncio se exprime), o famoso e longuíssimo plano (o mais longo da obra de Ford, como em devido tempo acentuei) de James Stewart e Richard Widmark a conversarem junto a outro rio em TWO RODE TOGETHER (o tanto que se exprime num interminável diálogo).

E voltamos a Ford, agora mais disposto a falar. Notamos mais o xaile índio pousado ao seu lado, a memória de 50 anos de cinema que naquele homem passa, a sua tensão, a tensão que imprimiu aos actores. Como Fonda depois dirá (e já entrevistamos Buck Jones, o actor dos acasos) as coisas que aconteceram por acaso a Ford, não aconteceram por acaso a mais ninguém. Acasos, é preciso merecê-los. Fonda não tem inteira razão na história da Batalha de Midway (Ford não esteve lá por acaso) mas tem-na nesse célebre plano da bandeira americana que realmente aconteceu e a que realmente, por acaso, Ford esteve presente. Como não foi por acaso, mas por deliberada oposição ao célebre operador Winton C. Hoch, que Ford filmou (*under protest* do fotógrafo) a famosa sequência da tempestade de SHE WORE A YELLOW RIBBON, que o filme nos restitui. Hoch esqueceu-se do protesto quando ganhou o Oscar da melhor fotografia, graças a esse trabalho que se recusava a fazer. Ford não. Imperceptivelmente passamos ao tema da memória e ao tema das raízes, ao texto e à pouca importância que Ford dava às palavras, face às imagens. THE INFORMER é o exemplo exacto para tudo isso: a sequência da denúncia.

Volta-se a Ford, à evolução do cinema, e à evolução do cineasta. Bogdanovich desenvolve a tese que lhe é cara da maturidade só atingida pelo cineasta nos anos 40, 50 e 60 («Há demasiados críticos que não têm dúvidas em classificar dois filmes dos anos 30, THE INFORMER e STAGECOACH como os melhores de Ford, quando qualquer dos filmes posteriores é superior, não só na execução como na profundidade de expressão», escreve no texto que se traduziu no catálogo deste Ciclo). No filme demonstra-o, contrapondo o experimentalismo de THE INFORMER à expressão de RIO GRANDE.

A partir desse momento, socorrendo-se dos entrevistados, da narração de Welles e de múltiplos exemplos, Bogdanovich, já totalmente instalado no terreno, passa da recapitulação à defesa das suas teses: e é admiravelmente convincente e admiravelmente didáctico. Entre tantos exemplos, cito apenas a belíssima comparação entre o aproveitamento da mesma música no YOUNG MR. LINCOLN e no LIBERTY VALANCE, a relação LINCOLN-THREE BAD MEN-WAGON MASTER, este último ilustrado pela tão minha sequência da diagonal. Estamos mergulhados em imagens, em filmes, ecos uns dos outros, confundindo-se e fundindo-se numa única memória.

E daí passamos a outra tese de Bogdanovich: «Seria revelador (...) exhibir nos Estados Unidos os filmes de Ford, de acordo com a sua cronologia histórica, porque ele contou a saga americana em termos humanos, dando-lhe vida» (artigo citado). E do século XVIII (DRUMS ALONG THE MOHAWK) até aos finais dos anos 50 (THE LAST HURRAH) desfilam sequências, quase sempre as mais belas ou das mais belas, de filmes que não correspondem à cronologia fordiana mas à cronologia histórica dos Estados Unidos. Por exemplo, THE HORSE SOLDIERS, filme de 1959 mas cuja acção decorre em 1863 (e de que vimos a incrível sequência da marcha dos miúdos com o velho à frente), passamos a THE PRISONER OF SHARK ISLAND, filme de 1936 mas cuja acção decorre em 1865 (e de que vemos as não menos incríveis sequências da *Dixie* e do assassinato de Lincoln).

THE LAST HURRAH é o tema ou a coda final: a vitória na derrota. E, fiel a Ford e à estrutura circular de quase todos os seus filmes, Bogdanovich encerra o filme como o começara: com A DESAPARECIDA. Em vez da primeira imagem, a última imagem. Circularidade que também funciona para nós, noutra sentido: dá tanta vontade de voltar ao princípio e recomeçar este Ciclo Ford, *again and again...*

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “John Ford”, em novembro de 1983 / fevereiro de 1984.

Directed By John Ford (1971-2006)

Maria João Madeira*

DIRECTED BY JOHN FORD é simultaneamente um dos últimos e um dos primeiros títulos do realizador. A história é conhecida, os créditos inscritos na ficha técnica desta “folha” dão conta dela: em 1971, no mesmo fulgurante ano de THE LAST PICTURE SHOW que lançou meteoricamente Bogdanovich, o realizador assinou a primeira versão deste filme, em torno de e com John Ford, um dos grandes realizadores da Hollywood clássica que conheceu de perto, cuja obra conhecia e admirava com não menor proximidade. Com o entusiasmo de uma grande paixão. Tido, muito justamente, como um dos mais importantes filmes “on films”, ou melhor, filmes “on directors”, DIRECTED BY JOHN FORD esteve largos anos arredados dos ecrãs. Trinta e cinco anos mais tarde, Bogdanovich voltou a ele para uma versão não apenas restaurada mas também “expandida” e reestruturada. À original acrescentou testemunhos – Eastwood, Spielberg, Scorsese, ele próprio –, provavelmente novos excertos, um comovido documento áudio que dá conta da relação entre Ford e Katharine Hepburn no final da vida de Ford. DIRECTED BY JOHN FORD, versão 2006, devolveu ao filme a sua visibilidade, integrando o olhar contemporâneo sobre o legado de Ford (e consentindo uma indiscrição).

Em 1984, quando a versão de 1971 foi mostrada pela Cinemateca, a “folha” de João Bénard da Costa então distribuída dava a saber: «A paixão e o didactismo, o entusiasmo e o rigor combinam-se neste excelente filme, certamente um dos melhores documentos sobre um cineasta jamais filmado. Porque Bogdanovich consegue o que conseguem os grandes professores que ensinam com grande amor: recapitular uma beleza já aprendida (ou apreendida) e, assim, platonicamente demonstrar que ensinar é tão só lembrar; ou revelar aos que ainda não o aprenderam a ‘frase’, o ‘pormenor’, que subitamente tudo iluminam. Como quando alguém nos faz ouvir uma só passagem dum disco (‘repara nisto’) e, de repente, a peça tocada ganha outro sentido; como quando alguém nos chama a atenção para uma tonalidade ou um detalhe de um quadro e o mesmo sucede. Dando-nos a ver inúmeros excertos de Ford (já que teve a sorte de ter à disposição o que resta da obra completa) ou nos traz tudo à memória, ou nos faz descobrir o que, na visão integral e sequente do filme, pôde passar, à primeira vista, despercebido.» «Peter Bogdanovich», acrescenta o passo seguinte do texto, «era o homem certo para este filme certo.» Também o comentário é certo. Como certo é o facto de o filme de Bogdanovich sobre Ford continuar a ser uma lição de cinema. Continua a sê-lo hoje e continua a sê-lo na sua forma de versão “revista”.

O visionamento do filme tal como existe agora permite perceber, ou adivinhar, a estrutura da sua versão de 1971, mais concentrada, mais cerrada sobre os excertos de filmes e as ligações que, reunidos, iluminam temas e variações da obra de Ford, uma obra relativamente à qual todos os adjectivos ficam aquém. Às imagens dos filmes olhadas por si (insista-se no ponto, o filme resulta dele: Bogdanovich é, era em 1971, um profundo conhecedor da obra de Ford, um crítico inteligente e apaixonado pelo cinema clássico americano e muito em particular pelo de John Ford), sobrepôs Bogdanovich a poderosa voz de Orson Welles no papel do narrador, e o registo em primeira mão de interlocutores privilegiados no que à experiência de filmar com Ford diz respeito: as histórias contadas por Harry Carey Jr., John Wayne, Henry Fonda, James Stewart ou Maureen O’Hara não apenas são testemunhos únicos especialmente certos – voltamos ao termo –, pela sua qualidade de proximidade, pela riqueza da memória que em si transportam, como são reveladores do método de trabalho de Ford, da sua instintiva personalidade, do seu fabuloso sentido de cineasta, em si mesmo “bigger than life” tanto quanto no-lo devolvem os testemunhos dos seus actores.

Sumarentas, cheias de graça, as pequenas histórias que cada um conta sobre as rodagens em que participou têm, para além do seu apelo natural, agarradas a si as entrelinhas da grandiosidade de Ford em acção. Do significado do “directed by John Ford”. Harry Carey Jr., Wayne, Fonda, Stewart, Maureen O’Hara não falam de outra coisa. De como o gesto da mão no braço distintivo de Harry Carey, actor da primeira fase de Ford, foi parar ao plano final de John Wayne enquadrado na porta que abre para o deserto para o qual ele se volta no final de THE SEARCHERS. De como o véu de noiva de Maureen O’Hara descreve determinado movimento ascendente soprado pelo vento em HOW GREEN WAS MY VALLEY. Ou das pernas de Fonda no alpendre de um dos seus Fords. Do plano do rio partilhado pelos mutuamente desconfiados James Stewart e Richard Widmark em TWO RODE TOGETHER, por exemplo. Em 2006, Spielberg conta outra bela história em primeira mão, a do seu encontro, jovem aspirante a realizador, com o mestre, num gabinete de um estúdio de Hollywood,

onde em poucos minutos e de uma penada Ford lhe ensinou que filmar é saber olhar para a linha do horizonte. Mas fundamentalmente os testemunhos de 2006, o de Bogdanovich incluído, trazem ao filme a marca da consciência da cinefilia, do imenso legado de Ford aos olhos de realizadores-cinéfilos, no sentido mais europeu (Bogdanovich, Scorsese) ou mais instintivamente americano do termo (Eastwood). Percebe-se que, anos depois, Bogdanovich tenha querido reforçar os termos da sua admiração incondicional por Ford, filmando-se em frente à sua própria câmara num “come back” ao mesmo filme para enfatizar por palavras o que dera a ver em 1971 a propósito de Ford. É muito bonito o passo em que nos lembra o significado dos mitos segundo Ford, o famoso “if the legend becomes fact, print the legend” ou outros momentos de outros filmes que lhe equivalem, fazendo-nos ver consigo como, preferindo que as suas personagens alinhassem pelo mito, Ford pôs os seus filmes a dar a ver a autenticidade dos factos.

E por falar deles, é altura de lembrar também que, como provavelmente em 1971, o mais impressionante segmento de DIRECTED BY JOHN FORD é o da entrevista com o próprio Ford, enquadrado por Bogdanovich em Monument Valley, do outro lado de lá da mesa em que ele, jovem indisfarçável admirador, lhe dá as réplicas. Ou melhor, as ouve, curtas, lacónicas, desconcertantes. O “with a camera” que responde à pergunta de como filmou determinado plano. Ou o “cut!” com que a entrevista termina. Ford não diz quase nada para nessa recusa dizer quase tudo. Voltamos ao texto de João Bénard da Costa em 1984, quando descreve a primeira das aparições de Ford neste filme: “De Wayne e Stewart ouvimos as histórias que revelam o lado ‘cruel’ de Ford, as suas lendárias torturas aos actores (particularmente horrível a história de Stewart e do preto em LIBERTY VALANCE). E assim, devidamente preparados, passamos dos corpos ao décor, dos personagens míticos ao décor mítico (Monument Valley, onde Ford fez nove filmes). E é nesse décor, sua casa, seu espaço, que o mito dos mitos, Mister Ford ‘himself’ aparece pela primeira vez no filme, aos 76 anos, com o seu lendário boné, os seus óculos escuros, e o famoso charuto. À primeira pergunta responde ‘não’; à segunda que não sabe; à terceira perde a paciência e manda cortar. Tal como em si mesmo, a eternidade o mudou.”

Na tese de Bogdanovich, já explicitada em 1971, a obra de Ford permite acompanhar o movimento da história americana, de Harry Carey, o seu primeiro cowboy, a John Wayne, para sempre o seu actor. A projecção por ordem cronológica histórica dos filmes de Ford, diz Bogdanovich, prová-lo-ia, a sua obra é o retrato da saga americana. Um cinema de rituais, que Bogdanovich dá a ver ilustrando o argumento com as imagens de Ford, de uma ponta a outra da obra segundo os momentos históricos em que as fixou independentemente da data de produção dos filmes. Fiquemos com ele. Com a autenticidade de Ford e com o mítico “print the legend.”

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

What’ S Up Doc ? / Que Se Passa Doutor? (1972)

Manuel Cintra Ferreira*

Dos vários nomes que incluem o que se chamaram os *movie brats* que começaram a carreira no fim da década de 60 mas se impuseram no começo da seguinte, Peter Bogdanovich foi o nome mais conhecido e importante na fase inicial. Foi também aquele que mais depressa se apagou. Fogo fátuo semelhante na mesma geração é apenas o de William Friedkin. Mas se o autor de TO LIVE AND DIE IN LOS ANGELES se impõe como um autor particular, representativo de uma fase e vencido quando o movimento se extingue, Bogdanovich pode apenas considerar-se como um sintoma. Apesar de algum talento que não é assim tão grande como alguns quiseram dar a entender. Como Coppola e Scorsese (entre outros) Bogdanovich é um produto da geração cinéfila, que se educou com a televisão e nela acabou por se inspirar tendo assimilado os seus mitos e estereótipos, que no pequeno ecrã tomou contacto com os clássicos de cinema e que enveredaram depois por Escolas de cinema e/ou pela crítica, antes de tecerem as primeiras armas na “oficina” Roger Corman, onde aprenderam a prática e a forma de se desenrascar com pouco dinheiro. Os primeiros filmes desta geração, todos eles “independentes” são testemunho deste percurso. Mas para além deste percurso prático Bogdanovich teve um outro, teórico, através de muitos trabalhos escritos, de críticas de filmes a entrevistas aos grandes realizadores clássicos (um livro traz um excelente conjunto destes últimos trabalhos). A admiração por esses velhos mestres, comum a todos estes realizadores, toma uma faceta negativa na carreira de Bogdanovich, impondo-se de tal forma que não permite ver nos seus filmes algo que seja pessoal, sendo quase todos eles verdadeiros *pastiches* de filmes ou do estilo de um ou outro “mestre”. Ao contrário de quase todos os seus pares de geração Bogdanovich parece ter-se esquecido de ter em conta o provérbio chinês que diz que a melhor homenagem que se pode prestar aos nossos mestres é deixá-los para trás e seguir o seu caminho.

Dos mestres mais amados por Bogdanovich, John Ford e Howard Hawks impõem-se nos primeiros filmes do discípulo de tal forma que passadas as primeiras manifestações de surpresa e admiração, um cinéfilo pergunta a si mesmo se Bogdanovich não será mais do que um hábil imitador.

THE LAST PICTURE SHOW captava muito bem o espírito do cinema de John Ford. O seguinte, WHAT' S UP DOC? segue o mesmo processo em relação a Hawks, em particular às suas *screwball comedies*. Se a referência imediata (e afirmada pelo próprio realizador) é BRINGING UP BABY, encontramos ali também situações copiadas de outras obras de Hawks, em particular BALL OF FIRE (o papel que a música tem na intriga). É evidente que WHAT' S UP DOC? não se limita a ser uma mera colagem à comédia de Hawks. Mas não o é menos que nele não se encontra qualquer "ideia" pessoal, qualquer projecto de cinema como, a pouco e pouco se vai desenhando nas carreiras de Coppola, Scorsese ou mesmo De Palma, apesar da sua fixação em Hitchcock. O que o filme expõe, para além da sua herança declarada, é sempre uma referência a outros que indo mais para trás vai dar ao *slapstick* de Mack Sennett (com a referência directa dos bolos de creme) e revela, inclusive, o seu "seguidismo" em relação a filmes contemporâneos, procurando capitalizar as suas novidades que contribuíram para se tornarem sucessos de bilheteira: a louca perseguição dos vários automóveis por ruas de San Francisco bem conhecidas dos cinéfilos, se evoca o burlesco dos anos 20 (Keaton, Harold Lloyd, etc) não é menos devedor à renovação que do tema da perseguição trouxe Peter Yates em 1968 com o seu BULLIT: o começo da perseguição faz-se, aliás, da mesma forma por percursos similares. Estamos aqui da mesma forma que em relação à *screwball* de Hawks, no campo da mera imitação (apenas com a sua transferência para o campo do burlesco, com uma série de situações que apesar de divertidas são previsíveis: os dois homens com o vidro que procuram atravessar a rua, etc.) em vez de uma "reelaboração" em moldes novos, como Friedkin fez em THE FRENCH CONNECTION e TO LIVE AND DIE IN L.A. (esta última tornou-se praticamente o exemplo mais perfeito entre cenas semelhantes).

A estes problemas junta-se as vedetas. Ryan O'Neal que nunca foi um grande actor (em termos de talento coloco-o entre Charles Bronson e John Gavin, e nem Stanley Kubrick conseguiu extrair dele qualquer emoção em BARRY LYNDON) procura aqui livrar-se da imagem que o famigerado LOVE STORY de Arthur Hiller (1970) lhe colara. O resultado não é famoso com o actor mais ou menos desorientado e sem encontrar forma de completar uma cena (embora na do incêndio do quarto, que começa com Barbra Streisand na varanda em toalha de banho dentro do melhor estilo da *screwball*, tal frustração pareça ser mais do próprio Bogdanovich) Barbra Streisand, apesar de tudo, sempre está um pouco melhor pois a sua falta de graça está perfeitamente justificada no papel que lhe cabe. Mas nem como pálios reflexos de Cary Grant e Katharine Hepburn se podem ver. Neste campo o trunfo do filme está nos secundários, que sempre foram também um dos pratos fortes da *screwball* clássica, em particular Liam Dunn na figura do juiz (pai de Judy/Barbra Streisand), numa cena de julgamento herdeira de outras semelhantes noutras comédias *screwball*.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo "Screwball Comedy", em fevereiro / março 2000.

Paper Moon / Lua de Papel (1973)

João Bénard da Costa*

PAPER MOON termina em Kansas, Missouri. Trinta e quatro anos antes, em 1939, também lá terminou – e começou – THE WIZARD OF OZ. É justo, racional e salutar que neste filme, convocador de todas as memórias, se comece por invocar a memória de Dorothy-Judy Garland. Também ela foi dar um "passeio" para ver o Feiticeiro e descobriu o cinema e o Technicolor em Oz, acompanhada por um espantalho sem miolos, um homem de lata sem coração e um leão sem coragem.

Addie-Tatum O'Neal – aqui, na sua fulgurante e "oscarizada" estreia cinematográfica – conheceu premonitoriamente (já que o filme se situa em 1936) a história de Judy-Dorothy. Por isso, não fica em Kansas, em casa da tia (tão semelhante à casa de Dorothy) e aparece no retrovisor da camionete do companheiro de viagem, esse Moses que, ao contrário dos outros, tem miolos, coração e coragem. E uma camionete faz por ela o que ela (por um misto destes três atributos) não queria fazer: transformar a viagem efémera em viagem permanente. E lá vão pela *yellow road, to see more wizards*.

Yellow road? Mas o filme não é a preto e branco? Precisamente. Tinha que haver algumas mudanças, para que a viagem pudesse ser sem regresso, de regresso às origens, ou de eterno retorno, como quiserem. Além disso, em 1936 – e os anacronismos devem jogar-se com regras strictas – não havia Technicolor, ou havia apenas para *becky sharps* coisa que Addie não é. Mas eu juro-vos que a estrada é amarela.

Como vos juro que Addie é Dorothy, embora em 1936 também não houvesse ainda Judy Garland (ou havia, mas estava em rodagem) e Tatum O'Neal seja muito mais, como se deve, um cruzamento de Jackie Coogan (o "miúdo" de Charlot) e de Shirley. Por isso mesmo, nessa era de marias-rapazes e rapazes-marias, algo andrógino e muito zangada de cada vez que a confundem com um rapaz. Confusão que é, aliás, necessária, para que acabe a nossa, pois até esse diálogo quem ignore tudo de Tatum O'Neal – como em 73 se ignorava – não percebe bem o sexo da criança.

Na nuca dela em grande plano começa o filme. Depois vemos-lhe a cara. E só depois – vasto plano de conjunto – nos descobrimos em pleno filme de John Ford (THE GRAPES OF WRATH? HOW

GREEN WAS MY VALLEY?) num enterro. Muitos poucos personagens, todos fordianos, e uma enorme profundidade de campo. Panorâmica para a esquerda e, dessa profundidade, vem a correr Ryan O'Neal-Moses. E há vento, vento, vento de Oz, vento de Ford.

Antes de se virar a página e o filme passar a Hawks – e cada *raccord* em PAPER MOON é a passagem de uma folha do álbum de memórias cinéfilas – ainda percebemos que quem morreu foi a mãe de Addie. Como Dorothy, não tem pais.

Dali para diante o que se vai seguir é a variação das histórias que todos nós conhecemos de cor: o Capuchinho Vermelho, o Pequeno Polegar, Niels Holgersson, Long John Silver, Ali Baba e os 40 Ladrões (por acaso aqui são só dois), o Ladrão de Bagdad e quantas mais souberem para associar.

Como é de uso começa mal (em que mãos foi cair aquela criança...) e acaba bem. Não há melhor educação do que a liberdade, sobretudo a liberdade cultivada. Qualquer Alice gosta do país das maravilhas. Sobretudo quando é guiada por Moses, nome de um personagem bíblico (como sabem) nome de um personagem de Ford. O primeiro – como sabem – ficou justamente célebre por ter conduzido o povo eleito à Terra Santa, depois de alguns episódios menos agradáveis com os egípcios. O segundo é o fabuloso protagonista de STEAMBOAT 'ROUND THE BEND, com Will Rogers, que lá surge quase no início, para sinalizar a navegação (a profundidade de campo, associa-o à palavra *dream*).

E ao longo da *long voyage home* percorremos quase todos os filmes de John Ford, num filme enquadrado como os dele e fotografado como os dele (espantoso Laszlo Kovacs). Às vezes é mais impressionante como na sequência em que Addie se recusa a voltar para o carro e a inadjetivável Madeline Kahn-Trixie Delight – não se esqueçam – tem que a vir convencer. Tropeça, magoa-se e diz «son of a bitch». Não era “son” era “daughter”. Mais uma confusão de sexos. E essa (Trixie) vem de Hawks, como o namorado que Addie lhe arranja para a pôr fora do filme vem direitinho dos musicais da Warner e é filho de Dick Powell.

Mas se a obra anterior de Bogdanovich, desde o TARGETS do *drive-in* e de Boris Karloff até THE LAST PICTURE SHOW (não me esqueci de WHAT'S UP DOC?, mas omiti-o de propósito) já nos tinha ensinado que o realizador sabia rimar Ford com Hawks e desenvolvê-los em alexandrinos de Dwan, nunca ninguém podia pensar – antes de ver PAPER MOON – que se pudesse rimar Ford com Hitchcock. Se não acreditam, vejam com atenção a sequência do luna-parque e reparem no *raccord* (o algodão de açúcar) com a sequência anterior, do “golpe” dos 20 dólares.

Esse “golpe” é o primeiro de Tatum sozinha, ou seja é o seu rito de passagem. E o medo que temos que falhe (aqueles caixeiros, com caras tão más) é o medo hitchcockiano, o tão amado “suspense” que dá esse gozo e esse susto (Addie chora a fingir, ou chora porque está mesmo assustada?). Mas uma bondosa velhinha (hitchcockiana também) manda dar a nota à criança espoliada e no plano seguinte ela já está a chupar o algodão em *décor* de STRANGERS ON A TRAIN. Não há crimes, mas há sexo, e Miss Trixie já vem aí, do seu Harém.

Hitchcock regressa mais expressamente na sequência da “cidade-fantasma” (toda a perseguição a Moses, até ao muro final) mas se estiverem com atenção e repararem nas efígies dos presidentes da nota de 100 dólares a aparecer por dentro do capuchinho de Addie, não estão muito longe de ver uma desconstrução *off* da sequência do Monte Rushmore do NORTH BY NORTHWEST. E a perseguição de carros é coisa também do autor desse filme, lá vinda de S. Francisco e do mundo de Cary Grant e Jimmy Stewart.

E enquanto tudo isto está a correr (e quem quiser pode ver todo o *slapstick*, Chaplin, Capra, McCarey, LeRoy, etc., que Bogdanovich bebeu desde criança) ouvimos a voz de Jack Benny na rádio e desfila toda a música dos anos 30, como se comprova pela legenda final.

E se estiverem ainda com mais atenção podem ver em que plano apareceu a *moon* que vai servir para o *paper moon* final e para o título do filme. Essa agora, já não digo. Deixo como advinha.

Muito foi preciso gostar de cinema para fazer este filme. Quem gosta muito de cinema (sobretudo desse, hoje dito clássico) gostará ainda mais. Mas como todas as obras imensamente crípticas e eruditas, nada disso lá está (e essa é a grande diferença entre Bogdanovich e o seu primo Truffaut) para funcionar como piscadela de olho às plateias cultivadas, ou a espectadores da cinemateca. Pode nunca se ter visto um filme de Ford ou de Chaplin e gostar igualmente de PAPER MOON.

Mas é preciso é saber que luas de papéis destas (em quarto crescente) só podem acontecer no cinema, e às escuras. Pois que é preciso nascermos de novo para de novo termos olhos para tão simulada inocência. Ou melhor – muito melhor – para tão inocente simulação.

E já agora – incidentalmente – «you owe me 200 dollars». To Moses from Addie with moon.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Homenagem a Sonoro Filmes” em janeiro / março de 1987.

Daisy Miller / Daisy Miller – Uma Mulher Às Direitas (1974)

Luís Miguel Oliveira*

DAISY MILLER situa-se bem no meio do fervilhante período inicial da carreira de Peter Bogdanovich, que entre 1971 (THE LAST PICTURE SHOW) e 1976 (NICKELODEON) estreou um filme por ano, num ritmo que nunca mais pôde repetir. Muito por causa da maneira desastrosa como esse período terminou, com rotundos flops (AT LONG LAST LOVE, filme de 1975, logo a seguir a DAISY MILLER, foi porventura o mais ribombante) a deixarem Bogdanovich quase completamente desacreditado junto da indústria americana. Se fizermos as contas chegamos a um resultado impressionante: de 1976 para cá Bogdanovich realizou, expressamente para cinema (portanto, excluindo telefilmes e participações em séries), mais coisa menos coisa o mesmo número de filmes que realizara até 1976...

Sem chegar aos extremos de AT LONG LAST LOVE, DAISY MILLER teve um acolhimento bastante tépido. Que, pelo menos parcialmente, não parece totalmente injustificado – sente-se em DAISY MILLER uma diferença significativa entre o que se adivinha como intenção e o que se constata como produto dessa intenção. É preciso lembrar que a singularidade, ou um dos factores que para ela contribuíam, de Bogdanovich no panorama da “geração de 70” do cinema americano e da chamada “nova Hollywood” residia justamente na sua relação com a “velha Hollywood”. Se esse relacionamento se verificava, e era importante, na generalidade dessa geração (em gente como Scorsese ou Coppola), Bogdanovich cultivava-o de maneira muito especial. Convivendo com os velhos mestres, estudando-os, filmando-os – é lendária a sua amizade com Orson Welles (que de resto se diz que Bogdanovich teria tentado convencer a realizar DAISY MILLER), e não esqueçamos um filme como DIRECTED BY JOHN FORD. No fundo, a “nova Hollywood” só interessava a Bogdanovich como forma de olhar para a “antiga”, e até certo ponto, de a fazer reviver. Ninguém, na sua geração, cultivou tanto a revisitação do “filme de género” (e de maneira mais arriscada ainda, dos géneros “mortos”, como a “screwball” em WHAT’S UP DOC e depois o musical no fatídico AT LONG LAST LOVE) como Peter Bogdanovich.

No quadro dessa “singularidade” é curioso o aparecimento de um projecto como DAISY MILLER, adaptação da homónima novela de Henry James. Sem fazer apelo directo a nenhuma lógica de género, o filme parece mesmo imbuído de uma vontade de balançar uma factura clássica com uma certa modernidade narrativa. Um “classicismo sofisticado”, como o do Orson Welles com que Bogdanovich teria sonhado para realizador? É possível, a julgar por aqueles planos iniciais (magníficos), em especial o primeiro, com um movimento de câmara que termina em absoluto contrapicado – eventualmente anunciando uma “mise en abyme” da própria ficção? Jonathan Rosenbaum, em crítica da época, não teve dúvidas em entrever em DAISY MILLER uma vontade de evocação dos MAGNIFICENT ANDERSONS, algo que embora essa abertura, bastante welliesiana, pareça autorizar, talvez não seja totalmente confirmado pelo resto do filme. Mas Rosenbaum tem, ainda assim, bastante razão quando fala da involuntária superficialidade das “vénias” de Bogdanovich aos seus “mentores” – do miúdo tocador de harmónica (Ford) a, sobretudo, a rapidez e estilo insolente das falas de Cybil Shepherd (obviamente Hawks, mas com o sério problema de Cybil, razoável actriz e muito bonita, não chegar aos calcanhares de uma Katharine Hepburn).

Se há uma evidente vontade de “estilo”, que faz pensar que Bogdanovich se atirou a Henry James tanto pela letra ou pelo espírito da novela como pelo desafio de a adaptar, e ainda, por que não?, uma possível vontade de “diálogo” com o cinema europeu (o filme foi rodado “on location” nos sítios onde se desenvolve a acção da novela de James, Vevey na Suíça, e Roma), como o cinema de Visconti, por exemplo, esse é curiosamente o aspecto que permanece menos desenvolvido e menos interessante. O melhor de DAISY MILLER (com excepção dos planos iniciais já referidos) é a sua sobriedade magoada, o balanço entre a leveza quase fútil dos joguinhos psicológicos praticados por Daisy (e também por Winterbourne) e a “gravitas” que as personagens vão adquirindo (o rosto de Winterbourne, o actor Barry Brown, progressivamente mais perdido e desamparado). Quanto mais “seco” e mais “ferido”, melhor – e a rapidez, quase elíptica, da doença e morte de Daisy (à seguir à sequência do Coliseu, talvez a mais notável de todo o filme) abre justamente algo de parecido com uma “ferida” na superfície do filme, como se o próprio filme fosse incapaz de prever que caminhava para aí. É a este nível, simples, directo, “modesto”, que DAISY MILLER melhor trabalha.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da sessão do filme no Ciclo “Filmes Com Nome De Mulher”, em janeiro de 2008.

At Long Last Love (1975)

João Bénard da Costa*

Como Scorsese, como Coppola, (cf. “folha” sobre NEW YORK, NEW YORK), Bogdanovich foi um dos *movie brats* que levou ao cinema a sua paixão cinéfila pelo “musical”. Mas – e esse é um traço constante na obra de Bogdanovich desde TARGETS em 68 – foi o que o fez com mais óbvia nostalgia pelo cinema do passado, o cinema dos anos 30, 40, 50, que o formou e de que nunca se despreendeu

como o «mais belo cinema do mundo». Em 1974, declarou numa entrevista: «Não gosto particularmente nem do presente nem do futuro, que, do ponto de vista cinematográfico, não me interessa nada (...) Os meus concorrentes não são os meus contemporâneos como Robert Altman, John Cassavetes, Bob Rafelson, Francis Ford Coppola, Billy Friedkin, Arthur Penn, Stanley Kubrick, Mike Nichols. Os meus únicos concorrentes são os velhos mestres. E a esses concorrentes sei que nunca poderei ganhar. É uma guerra irremediavelmente perdida, porque sei que não tenho a altura deles». Dois anos antes, dissera: «A maior parte dos realizadores, que amei ou já morreram, ou já deixaram de fazer filmes, ou fazem-nos raramente. No que hoje se faz, não há muito que valha a pena ver. Ou seja, *ver* e *gostar*, o que é diferente de *ver* e *admirar*».

E assim, este homem que começou pela crítica e pelas cinematecas a escrever sobre cineastas muito amados (Ford, Hitchcock, Hawks, Lang, Welles, Dwan, etc.) obras fundamentais, normalmente em grandes “entrevistas-*fleuves*”, revisitou em quase todos os seus filmes os grandes “géneros” do cinema americano do passado, numa espécie de romagem a que convém particularmente o título de uma das suas obras mais conhecidas: *THE LAST PICTURE SHOW* (1971), que revelou Cybil Sheperd, durante muito tempo sua mulher, e que no filme de hoje faz o papel de Brooke. Romagem ao cómico (*WHAT’S UP DOC?*), à *americana* (*PAPER MOON*), à alta comédia (*DAISY MILLER*), para me ater apenas a obras anteriores a *AT LONG LAST LOVE*.

Neste filme, como de outro modo mais atenuada e mais indirectamente dependente do género no magnífico *THEY ALL LAUGHED*, Bogdanovich revisita o musical. Para o fazer, não foi buscar um sucesso da Broadway, ou uma partitura nova. Como ele próprio notou, «*AT LONG LAST LOVE* é o primeiro musical que, de há muitos anos para cá, se escreveu directamente para o cinema – com música original que não consta de qualquer libreto ou qualquer peça». Bogdanovich o escreveu e a música «original» era do velho e grande Cole Porter (que já tinha morrido quando o filme se estreou) em canções que, nenhuma delas, fora jamais aproveitada para *shows* teatrais ou cinematográficos.

Do que trata este filme? Como todos (ou quase todos) os grandes musicais, casais trocados (os quatro protagonistas) com um casal (o dos criados) que faz funções de coro, de catarsis e de catalização em relação ao dos seus amos e amas. Esse casal “fixo” não está particularmente a viver romantismos especiais (e repare-se na capital seqüência do *But in the Morning No* com o «strange breakfast»). Imita quem serve e, já agora, aproveita, que para um como para outra (a espantosa Eileen Brennan) nem a idade nem a beleza ajudam muito. E há um sétimo vértice (a não menos espantosa Natwick) que só aparece para acertar ou desacertar agulhas coincidentes ou incoincidentes.

O genérico do filme ocorre sobre uma caixa de música com a constituição de dois pares, que ao som dessa *música* iniciam os movimentos de amor. Num típico efeito do cinema clássico “hollywoodiano” esse plano reaparece no final, mas quando se trata da troca dos pares («change your partner» como na seqüência da valsa) a música acaba e eles ficam *sem corda*, a meio, não se sabendo bem quem cairá nos braços de quem. O “happy end” final é assim *suspendido*, não se deixando ao espectador a certeza dos pares que viu na dança final, como se não lhe deixara antes a certeza dos pares que constituíram.

Longinquamente, preside ao filme a construção da ópera-bufa ou da opereta, de Mozart e Rossini a Strauss ou Lehar, sem que se possa ter muito a certeza das várias fidelidades. Mas Bogdanovich (a não ser na metáfora do início e do fim) guarda-se de convocar em excesso esses fantasmas, ou o fantasma cinematográfico de Lubitsch. Não é esse o “convite à valsa” do filme, mas expressamente a do musical americano (musical da Fox dos anos 40, musical da Metro dos anos 50) onde, no fundo, sob aparências diversas nunca se tratara doutra coisa. E em filigrana (menos filigrana que nos musicais clássicos) a insinuação doutros possíveis casais, do mesmo sexo e não de sexos opostos. Casal Burt Reynolds-Duilio Del Frete (e aí está a magistral eclipse da seqüência na casa de banho dos “gentlemen”); casal Cybil Sheperd-Madeline Kahn (e aí estão as seqüências das duas nos braços uma da outra, chorando suas desditas). Homossexualidade? Se quiserem. Mas, no fundo, o velho tema hawksiano da amizade entre homens a ser mais forte do que o amor; ou o velho tema cukoriano da amizade entre mulheres, a idem, idem, aspás, aspás. Há muito que se lhe diga? Sempre houve, mas nunca houve necessidade de o dizer, como aqui também não há.

Estamos nas birras de Don Ameche-Alice Faye-Betty Grable-John Payne; ou na alegria de Betty Garrett-Vera Ellen-Gene Kelly-Frank Sinatra. E tudo avança em coreografia que vimos “n” vezes, em belas casas e belos carros, que “n” vezes vimos, em cor-de-rosa e azul. E tudo avança sobretudo através das canções que – como para as bonecas – imprimem ao filme todo o ritmo. Mas um ritmo inteiramente nostálgico, de quem sabe que o espectador já não acredita como acreditava o dos anos 40 e que os actores já têm sexo a mais para lhes ficarmos só a fixar zonas mais metafóricas. E não é nada inocente que a primeira troca de casais se passe num cinema (imagem de Tourneur) com o filme a servir de projecção-identificação, já tanto para o par *voyeur* como para o par “beijoqueiro”.

Burt Reynolds não é Clark Gable, nem sequer Don Ameche? Cybil Sheperd não é Carole Lombard nem Ginger Rogers? Bogdanovich não é Donen nem Minnelli? Não, mas todos o sabem.

Conta-se dum escritor português, com um bom sentido de humor, que um dia convidou uns amigos para voltar a um restaurante, onde não ia há anos, e se comiam excelentes favas. No fim do

almoço, todos estavam um bocado deprimidos. E o convidante comentou: «As favas não são favas; o vinho já não é vinho; o serviço já não é serviço». Mas logo rematou: «Bom, mas nos também já não somos nós». A história aplica-se impecavelmente. AT LONG LAST LOVE. E Bogdanovich sabe-o perfeitamente. E, ao fim e ao cabo, o amor e a música são coisas feitas para não durar. *At Long?*

O que é mais difícil de explicar é porque é que este filme suscitou tantas raivas, foi o *flop* que foi e acabou com a ascensão – que parecia improvável – de Bogdanovich. O mais provável é que se tenha querido matar a galinha no ovo, ou seja, impedindo que outros nostálgicos se lhe seguissem a chorar glória de outrora, quando se queria era convencer as pessoas que só o “moderno” era bom.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da sessão do filme no Ciclo “Cinema Musical”, em dezembro de 1985 / março de 1986.

Nickelodeon / O Vendedor De Sonhos (1976)

Maria João Madeira*

NICKELODEON é o último filme da primeira fase da obra de Bogdanovich que, iniciada em 1971, com THE LAST PICTURE SHOW, dois anos depois do inaugural TARGETS, seguiu a preenchida cadência regular de um filme por ano. Como se sabe, à fulgurante inesperada ascensão rumo ao êxito então iniciada seguiu-se um cruel movimento na direcção contrária. De “caso maravilha” do cinema americano dos anos iniciais da década de 1970 (THE LAST PICTURE SHOW, WHAT’S UP DOC?, PAPER MOON), Bogdanovich passou a “realizador maldito”, experimentando casos de incompreensão pública (DAISY MILLER) e imerecidos e arrasadores flops (o belíssimo AT LONG LAST LOVE). NICKELODEON, nova incursão pela história de Hollywood no rasto da época dos pioneiros, foi uma produção conturbada e se o seu desastre não foi tão duro como o do filme anterior, a verdade é que ditou, pelo menos, o fim desse enérgico ritmo de produção. Depois dele, Bogdanovich tentou um regresso à estaca zero (SAINT JACK), conseguindo manter a regularidade da produção para cinema durante a década de 1980, facto que se confirmou até 1993 (THE THING CALLED LOVE). Foi depois que as coisas se agravaram impondo uma inflexão de percurso que o conduziu aos filmes para televisão (entre THE THING CALLED LOVE e THE CAT’S MEOW mediam oitavo anos, menos um do que os entretanto volvidos desde esse, até à data, seu último filme para cinema).

Não são exactamente estas as contas que Bogdanovich faz a propósito deste filme. Seguindo os seus comentários e entrevistas sobre NICKELODEON, os reparos referem a dificuldade de uma produção curta circuitada por vários boicotes. Na versão do realizador, foi a força de produção da Columbia a impedi-lo de levar o projecto avante nos termos em que o tinha pensado, obrigando-o a compromissos que à posteriori responsabilizou como factos penalizadores do filme. Na sua génese, inspirado em histórias verídicas que lhe foram contadas em primeira mão por Allan Dwan e Raoul Walsh (a quem agradece no genérico de fim) e entendido como tributo aos realizadores americanos pioneiros, NICKELODEON foi concebido a partir de várias premissas. No elenco de Bogdanovich, delas constavam: o preto e branco; os actores John Ritter, Jeff Bridges e Cybill Shepherd (nos papéis atribuídos a Ryon O’Neal, Burt Reynolds e Jane Hitchcock). Não foi assim, e a versão da Columbia Pictures é diferente, resumidamente imputando-lhe, a ele, a responsabilidade de não ter respeitado o argumento original e mesmo de o ter basicamente destruído. Em todo o caso, é verdade que NICKELODEON seria outro filme se fosse a preto e branco e contasse com outros protagonistas. É também verdade que faz parte da longa história tão tipicamente hollywoodiana dos filmes que ficam com episódios de bastidores agarrados e são marcados pelas visões distintas de produtores e realizadores. O facto não deixa de ter o travo de uma estranha ironia, tratando-se de um filme a que as questões de produção e da força dos produtores não são alheias. E de um filme que acaba com a saída de campo do realizador e da sua equipa em movimento acelerado, à visão da rodagem de um filme num feérico estúdio de cinema que ilumina uma noite escura. A noite escura dentro da qual as personagens desaparecem enquanto o cinema continua sem elas.

O final de NICKELODEON é a mais tocante parte do filme, que quase todo decorre em registo de comédia, exacerbada e estridente. Como comédia, NICKELODEON desaponta. Embora a sua reconstituição dos gloriosos anos pioneiros da indústria americana seja irresistível, sobretudo para um público cinéfilo, aquele que melhor pode apreciar a cinefilia de Bogdanovich, embora o filme esteja repleto de apontamentos que de facto devolvem “o cheiro” da época em que fazer cinema equivalia à experiência de uma gloriosa aventura, NICKELODEON não agarra a força dessa aventura na sua intenção parodiante. No entanto, o filme vai crescendo e no momento em que a comédia se torna grave agarra-nos mais inteiramente. Acontece a partir do momento em que os protagonistas assistem à estreia, em Fevereiro de 1915, em Los Angeles, de THE CLANSMAN, como nesse momento se chamava ainda THE BIRTH OF A NATION. No auditório da sala de cinema, os espectadores reagem ao impacto do filme de Griffith. Bogdanovich usa excertos do filme, e monta-os com os planos do público para devolver o fabuloso impacto que THE BIRTH OF A NATION teve junto dos seus primeiros espectadores.

Se desde o início de NICKELODEON o nome de Griffith é citado e apresentado como o realizador – “Who’s Griffith?!” / “DW Griffith, the greatest director of the world?!” – este é o momento em que Bogdanovich o faz entrar em cena. A personagem do realizador de NICKELODEON é a última a levantar-se para aplaudir a personagem de DWG quando ele sobe ao palco para agradecer a entusiástica recepção dos primeiros espectadores de THE BIRTH OF A NATION. Quando o faz, fá-lo rindo, uma recepção que lhe passa no rosto num dos momentos mais inspirados da composição da personagem de Ryan O’Neal. O plano seguinte é um plano geral, afastado, do fundo da sala. Filmado por Bogdanovich, DWG é uma figura de quem a câmara guarda uma, significativa, respeitosa distância. É um plano que cumpre o tributo que Bogdanovich quis prestar com este filme, e é um plano gracioso. Um plano que sintetiza a ideia que à época Jonathan Rosenbaum descreveu a propósito do filme; «Um óbvio trabalho de amor que por direito devia ter sido o LA NUIT AMÉRICAINNE de Bogdanovich.»

É antes dessa sequência que os protagonistas de NICKELODEON visitam um Nickelodeon, a sala onde descobrem a pirataria de que foram alvos – percebendo o rastilho da guerra das patentes que acaba com eles despedidos pelo produtor a quem se dirigem para pedir satisfações em noite da véspera do Natal de 1913. Depois da sequência na célebre sala de cinema da sessão de estreia de THE BIRTH OF A NATION em 1915, as peripécias de NICKELODEON prosseguem. É tempo de mais uns apontamentos slapstick – o slapstick que define toda a abertura do filme, quando o realizador é ainda um advogado, longe do deserto e das aventuras californianas onde o operador de câmara o ensina singelamente a portar-se como realizador, “É simples.” É tempo da reunião do trio de personagens entretanto separadas por desentendimentos românticos. Por essa altura, o produtor faz uma declaração que é difícil não ler como a declaração de princípios de NICKELODEON: “Pensem. Em todas as pessoas que vêm filmes, muitas das quais nem sequer falam americano. Não é preciso porque os filmes são uma linguagem que toda a gente percebe... E se formos bons, se formos mesmo bons, o que estamos a fazer é a oferecer-lhes pequenos pedaços de tempo... que nunca esquecerão.” É Rosenbaum quem o lembra na crítica acima citada, esta tirada recupera em parte a declaração de James Stewart usada por Bogdanovich como epítáfio do seu livro *Pieces of Time*. Sim, NICKELODEON é um dos capítulos da obra que Bogdanovich foi construindo à volta do seu profundo gosto pelo cinema e pela sua história. E, sim, o último plano do estúdio de cinema é um belo fecho. Não corresponde exactamente a um “happy end” porque de “losers” se trata em NICKELODEON, mas é um belíssimo “end” que resiste, melancolicamente sonhador, ao destino das personagens do filme.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

They All Laughed / Romance Em Nova Iorque (1981)

Maria João Madeira*

Quando Bogdanovich filmou Nova Iorque em THEY ALL LAUGHED escolheu iluminá-la como um cenário em tons vivos, brilhantes e filtrados, o cenário de um conto de encontros românticos. A fotografia é de Robby Müller, que tinha acompanhado o realizador no anterior SAINT JACK (1979) depois de este ter sido impressionado pelo seu trabalho na fotografia de O AMIGO AMERICANO, de Wenders (1977). Müller foi director de Wenders também em PARIS, TEXAS e ALL DI LÀ DELLE NUVOLE e trabalha regularmente com Jarmusch (desde DAWN BY LAW, 1986, até, pelo menos, COFFEE AND CIGARETTES), mas também, por exemplo, com Lars von Trier (em BREAKING THE WAVES e DANCER IN THE DARK). Em SAINT JACK, Müller utilizara a película de cor Fuji, conseguindo uma luz suave e difusa em que a evidência do grão produzia um efeito que se associava, na imagem, à profundidade de campo. Razões de produção fizeram recair a escolha da película na Eastman para a rodagem de THEY ALL LAUGHED e então, contou Bogdanovich na época, o trabalho de Müller concentrou-se em obter, através de filtros, o mesmo tipo de efeito porque isso confere «uma espécie de acuidade, mantendo a doçura (...). Pensámos que seria fantástico para Manhattan e que nunca tinha sido experimentado».

É o que começa por surpreender na abertura do filme, uma claridade (mesmo nas cenas nocturnas) que se adapta às cenas de rua, à profundidade de campo, ao ambiente sonoro da cidade, rapidamente se cola às personagens e suavemente faz com que o mergulho em Nova Iorque seja dado a um ritmo que não tem a aceleração nem a rugosidade que marcaram, por exemplo, os filmes nova iorquinos dos anos 70. O impulsionador narrativo da acção é a perseguição, sendo que esse impulsionador da acção rapidamente se deixa perceber como pretexto funcional de um prazer mais diletante, o da deambulação: três detectives privados de uma agência chamada Odisseia vigiam duas mulheres, por cujos maridos foram contratados, mas pelas quais dois deles se apaixonam, fazendo com que a vigilância policial se transforme em trilhos de andanças amorosas. Neste jogo de “gato” e “rato” pelas ruas de Nova Iorque, destaca-se a formação de dois pares – Ben Gazzara e Audrey Hepburn, o casal de amantes de meia idade (como o formado pelas personagens secundárias de George Morfogen e Linda MacEwan, o detective chefe e a secretária); John Ritter e Dorothy Stratten,

o jovem casal (à semelhança do par das personagens de Coleen Camp e Sean Ferrer, a cantora country e o rapaz estrangeiro). A “distribuir o jogo”, chame-se assim à função de ligação dos movimentos emparelhados das personagens, para manter a metáfora lúdica, estão as personagens de Blaine Novak, o detective hippy, e de Patty Hansen, a extraordinária motorista de táxi que Gazzara baptiza de “Sam”.

Não, não há de ser coincidência, a testemunha privilegiada do encontro de Gazzara e Hepburn responder pelo mesmo nome da testemunha privilegiada da história de Bogart e Bergman nos anos 40. A cinefilia hollywoodiana, em que Bogdanovich se formou convictamente, nunca deixou de espreitar os seus filmes. Foi por ela que começou, é ela que explicitamente convocou em filmes como *THE LAST PICTURE SHOW* (1971), *NICKELODEON* (1976) ou o mais recente *THE CAT’S MEOW* (2001, o último Bogdanovich realizado para cinema). E mesmo num filme recebido como «o primeiro 100% Bogdanovich» (assim lhe chamaram, em França, os *Cahiers du Cinéma*, contrariando uma tendência generalizada de menorização perante este filme), as marcas da cinefilia fazem sentir-se. Aliás, fazer Audrey Hepburn aterrar em Nova Iorque para protagonizar uma história romântica duas décadas depois de *BREAKFAST AT TIFFANY’S*, não pode deixar de reenviar para o filme de Edwards. Como este romântico, como este seguindo ligeiramente as personagens, como este com um golpe de tragédia iminente. Se em *BREAKFAST AT TIFFANY’S* a dimensão romântica “abafa” a crueza amarga do conto original de Truman Capote que o argumento adapta, em *THEY ALL LAUGHED*, inocência (narrativa e cinematográfica) perdida, o travo amargo atravessa o filme e a amargura está lá para quem não se deixar iludir com a ligeireza aparente com que a história é contada. É uma marca constante dos filmes de Bogdanovich, a da inocência irrecuperavelmente perdida, a das perdas vividas com o jogo de cintura suficiente para lhes deixar sobreviver um sentimento de melancolia profunda. *THEY ALL LAUGHED* “resolve-se” numa confiante sequência, que reúne as personagens, ao som da música country. Mas será? Basta esperar pelas últimas cenas de Hepburn, esperar pela descolagem do helicóptero que a trouxe no princípio e percebe-se a dimensão de miragem que o filme assume também. Uma promessa fugaz e fugidia, que se perde no momento do encontro.

É óbvio que é a tradição da comédia romântica que Bogdanovich retoma em *THEY ALL LAUGHED*. É óbvia a forma amorosa como a câmara capta os movimentos de Audrey Hepburn, silhueta esguia e andarilha, antes de se deter no seu rosto, pouco percebido pela distância da câmara e os grandes óculos escuros de aros pretos até que Ben Gazzara a aborda directamente na rua. A câmara parece, de resto, estar tão presa a Hepburn (embora ela permaneça fora de campo nas primeiras duas bobines do filme, ou por aí, é nela que a acção se centra no que terá sido o último grande papel da actriz no cinema) como a personagem de John Ritter deslumbrada perante Dorothy Stratten.

Num golpe cruel do destino, a vida real intrometeu-se também na história deste filme. Dorothy Stratten, de quem este é o único filme, era a estrela recentemente descoberta por Bogdanovich, que, no termo da rodagem, estava envolvido amorosamente com ela. A ex “Playmate of the Year” da *Playboy* foi brutalmente assassinada pelo marido (que em seguida se suicidou) antes da estreia de *THEY ALL LAUGHED*. Bogdanovich, que se dedicou a escrever a biografia de Stratten nos anos seguintes, sofreu um rude golpe, mas foi ele quem distribuiu o filme a expensas próprias quando a 20th Century Fox se mostrou reticente a fazê-lo, sofrendo, por sua vez, um assinalável golpe financeiro porque o esperado sucesso redundou em desastre de bilheteira. O que, se foi significativo no que diz respeito à carreira de Bogdanovich, diz muito pouco que reporte directamente ao filme, mas trata-se de um reparo que, mesmo em rodapé, não deixa de provocar calafrios. Para voltar a ele numa última frase, acrescentemos então, como certamente alguém reparou, que em *THEY ALL LAUGHED* o espectador de Hawks encontrou Renoir.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Uma Viagem a Nova Iorque”, em setembro de 2004.

Mask / A Máscara (1985)

Maria João Madeira*

Em 1985, a Cinemateca apresentou *MASK* em ante-estreia, sete meses depois do filme ter estreado nos Estados Unidos. Já então se sabia que o filme tinha resgatado Bogdanovich da esteira dos “flops” de bilheteira, devolvendo-o às graças do êxito público no interior do sistema da indústria hollywoodiana de que, proclamadamente independente, andara arredado. Era a sua décima primeira longa-metragem, e o saldo do sucesso não contradizia nova amarga experiência de produção e rodagem, cujos ecos foram particularmente fortes por altura da passagem do filme em Cannes, onde Cher foi distinguida com o prémio de melhor actriz e se recusou a agradecer a Bogdanovich e onde este e o produtor protagonizaram conferências de imprensa distintas tornando públicas as suas diferentes versões dos factos.

Se a história – mais uma história de bastidores no acidentado percurso de Bogdanovich – surge agora longínqua, vale a pena recordá-la como novo caso no curso da obra do realizador. A

relação entre Bogdanovich e Cher foi tumultuosa durante a rodagem, basicamente devido à exigência do papel da atriz e à atenção que a reescrita do argumento mereceu ao realizador ao longo das filmagens, mas foi das intromissões de produção aquilo de que Bogdanovich se queixou assumindo que num filme de orçamento significativo, concebido e levado a cabo nas regras do “mainstream”, o feitiço se voltara contra o feiticeiro. Pelas suas contas, custou-lhe – custou ao filme – abrir mão do final cut, sacrificando várias sequências cuja exclusão significou a perda do absoluto sentido de alguns planos, diálogos e opções: para além de material significativo com os “motards”, excluído da montagem final, por exemplo, a última frase de Cher, depois da morte de Rocky, “Agora podes ir a todo o lado, querido”, replicaria uma tirada anterior de Rocky numa cena excluída de um funeral de “motards” onde Rocky revelaria a sua atitude face à morte referindo-se à pessoa que estavam a enterrar como alguém que “já ali não estava” porque “agora estava em todo o lado”. Custou-lhe ainda a opção inicialmente trabalhada de um Technicolor mais sombrio – a imagem do filme é realista e luminosa, contrariando a ideia original de Bogdanovich e László Kovacs, por uma ordem de última hora dada ao laboratório directamente pelo produtor que terá exigido cinco vezes mais brilho à luminosidade pretendida pelos primeiros. E custou-lhe aquilo de que mais fortemente se queixaria, a recusa da banda musical inicialmente escolhida – Bruce Springsteen, cuja imagem em cartaz de parede é uma das presenças dos planos do quarto de Rocky e portanto, uma referência importante do seu imaginário.

MASK não tem música de Springsteen nem termina, como Bogdanovich idealizou, ao som do *Born in the USA*. Musicalmente, é um filme country, sem a rugosidade que as canções de Bruce Springsteen lhe confeririam. A palavra a Bogdanovich: «A música teria um efeito visceral nos espectadores. Sem ela, algumas das cenas chave perdem o sentido. Por exemplo, depois do fundido antes do plano da carrinha que no fim se aproxima do cemitério, era suposto que ouvíssemos, na rádio, *Born in the USA*, o que sinalizaria aos espectadores que já não estávamos em 1980 mas agora, quatro anos depois. Sem esse dispositivo de transição, muitas pessoas pensam que a cena diz respeito ao funeral de Rocky e questionam o facto de não haver mais gente. Ou seja, o resultado é que o impacto emocional do filme foi prejudicado. Por outro lado, foi prejudicado comercialmente, uma vez que estreou num momento alto da digressão nacional de Springsteen em termos de popularidade. Em vez de 40 milhões de dólares, provavelmente teria feito 100 milhões. Por outro lado ainda, a minha montagem original sublinhava a dimensão de filme da classe trabalhadora.»

Centrado na personagem de Rocky, mas também na da sua mãe, Rusty, MASK guarda parcialmente esse lado de filme da classe trabalhadora focando um universo específico e de algum modo marginal, o da comunidade de “motards” que configura a célula familiar alargada de Rocky e da sua mãe, uma comunidade algo bizarra por onde passa a circulação de drogas leves e pesadas – questão com que a personagem de Rusty se confronta, importando em si mesma muita da tragédia do filme –, e uma comunidade solidária e unida, que enquanto tal serve de rede de suporte a Rocky, o adolescente cuja doença, uma displasia craniana rara, transformou numa pessoa desfigurada, de traços faciais monstruosos. Em termos temáticos, MASK tem óbvias afinidades com o filme de Lynch que lhe é anterior em cinco anos, *THE ELEPHANT MAN*, mas não apenas a abordagem de Bogdanovich se distancia da de Lynch, como, ao contrário dele, Bogdanovich encara desde o início a naturalidade da deformação do seu protagonista. É um ponto central do filme.

A primeira cena de MASK é de Rocky, sozinho no seu quarto, onde ouve música alta como qualquer outro adolescente. Filmado através da janela, a deformação de Rocky começa por ser uma imagem velada, mas nunca envolta em qualquer tipo de mistério. É um dado de partida do filme, logo esclarecido no final da sequência quando este sai de casa e se encontra com a mãe que chega com um namorado de ocasião perante cuja estupefacção no momento em que vê Rocky, responde simplesmente, “É o meu filho.” A atitude da mãe é pouco depois confirmada pelo próprio Rocky que à chegada ao novo liceu, diz ao director da escola constrangedoramente reticente em aceitar a matrícula, “Tenho um ar esquisito, mas além disso sou uma pessoa normal.” Todo o filme anda à volta dessa ideia, de como as personagens, incluindo a do próprio, recusam o estigma como facto consumado lidando com ele de frente. Rocky é uma pessoa monstruosamente desfigurada, contra isso nada haverá a fazer, mas, mostra este filme e as suas personagens, a resposta a isso não se encontra necessariamente numa fatalidade miserabilista. Rocky é também um adolescente particularmente dotado e sensível e atravessa uma dura fase da vida que a sua condição naturalmente agudiza. Se o mais afectuoso dos “motards” é alguém com dificuldades de expressão, a rapariga junto da qual Rocky encontra uma alma gémea – Laura Dern, antes de Lynch – é cega, alguém que – ideal e literalmente – o descobre pela sua beleza interior.

Bogdanovich filma as suas personagens e a sua história sobriamente, adoptando um registo naturalista que casa bem com a naturalidade como escolhe olhá-la. É isso, sobretudo isso, que resiste em MASK, e que faz com que fiquemos com o filme e as suas personagens depois da projecção. Mais até do que a sua dimensão discretamente melodramática, que em termos de género filia o filme.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

Illegally Yours / Ilegalmente Tua (1988)

Antonio Rodrigues*

Se há um cineasta cinéfilo nos Estados Unidos, é Peter Bogdanovich, que seguiu um itinerário análogo ao dos realizadores da Nouvelle Vague francesa, que são alguns anos mais velhos do que ele. Começou pela cinefilia pura e dura em Nova Iorque. Como era lógico, fez um pouco de programação, tendo inclusive organizado o que parece ter sido a primeira retrospectiva de Orson Welles (1966). Esta actividade foi seguida pelas de crítico e historiador (Bogdanovich fez importantes filmes sobre John Ford e Howard Hawks e entrevistou diversos pioneiros), antes da passagem à realização. Se *THE LAST PICTURE SHOW*, que se destaca como a sua obra-prima, é uma homenagem directa e nostálgica ao grande cinema americano dos anos 40 e 50, uma boa parte do cinema de Bogdanovich é feita em referência mais ou menos directa ao cinema clássico e aos seus géneros, que homenageia ou transpõe: o filme de terror (*TARGETS*), a comédia maluca (*WHAT'S UP, DOC?*), o musical (*AT LONG LAST LOVE*), além da homenagem aos primórdios do cinema americano que é *NICKELODEON*.

ILLEGALLY YOURS também se inscreve nesta linha e pode ser visto como um prolongamento – uma transposição, uma variação – da comédia naïve sobre adolescentes dos anos 50, que costumavam ser bastante inócuas. Junta-se a isto um certo aspecto de filme B, devido à visível escassez de meios e a uma fotografia em estilo de televisão e não de cinema, apesar da empresa de Dino de Laurentiis ter sido co-produtora do filme. Mas a relação dos espectadores com o cinema mudara de modo bastante radical entre os anos 50 e finais dos anos 80, quando o filme foi feito, e as comédias deliberadamente ingénuas e inócuas tinham passado a ser feitas sobretudo na televisão, com um tipo de encenação e de actores específicos. Isto se reflecte de modo evidente em *ILLEGALLY YOURS*. Os elementos de base são provenientes do cinema clássico: a comédia sobre um rapaz ingénuo e desastrado, semi-íngenuo, de boa índole e algo burro (um pouco como alguns personagens de Gary Cooper), às voltas com uma mulher mais experiente e cínica, por quem ele está apaixonado, sem que ela sequer suspeite de nada. Como numa comédia dos anos 30 ou 40, ela tem de provar que é inocente de um crime e surgem mil pequenos percalços, até que, evidentemente, tudo se resolve. Mas longe de uma transposição ou mesmo de um *pastiche* de uma comédia de Hawks, por exemplo, (mesmo uma das menos finas, como *MONKEY BUSINESS*), em *ILLEGALLY YOURS* tudo é articulado como numa sitcom, uma comédia de situações - uma história com situações cómicas - de televisão. Só faltam as insinceras risadas gravadas que surgem regularmente em algumas sitcoms. Nestas séries, não há subentendidos, tudo tem que ser óbvio e sublinhado a traço grosso, o que resulta inevitavelmente num humor algo rasteiro. Os actores de *ILLEGALLY YOURS* têm todos os hábitos dos actores de séries de televisão, o que não é de espantar quando se sabe que quase todos vieram da televisão ou lá continuaram as suas carreiras, um destino ao qual o próprio Bogdanovich não escaparia por completo. No caso de uma comédia, estes hábitos televisivos consistem em representar de modo voluntariamente exagerado, aumentando as características principais dos personagens. Esta opção pode ser aceitável, mas tira ambiguidade e sobretudo densidade aos personagens e, por conseguinte, às situações. Ora, o filme se baseia no aspecto cómico das situações: o rapaz que tropeça com frequência, que tem uma sucessão de acidentes de viação, que tenta escapar ao seu trabalho no júri, etc. A repetição de situações é um elemento clássico da comédia e Bogdanovich e os seus argumentistas lembraram-se de pelo menos três outros elementos da comédia clássica: os personagens secundários marcantes (a mãe do protagonista, o amante dela, o irmão dele); as reacções atrasadas, um efeito cómico em que os grandes secundários cómicos do passado eram mestres absolutos (Edward Everett Horton e Eric Blore), coisa que Rob Lowe certamente não é; e uma situação de malentendido e quiproquó, na sequência em que o protagonista finge que é mulher. Infelizmente, esta passagem é resolvida de modo desastoso: não basta uma voz de falso e um *peignoir* cor-de-rosa, não basta o travesti, é preciso explorar a situação. Num texto em que faz alusão a *NOISES OFF*, Bill Krohn escreveu que «os talentos mais profundos de Bogdanovich residem na comédia». Um espectador de *ILLEGALLY YOURS* teria alguma dificuldade em concordar com esta opinião. Mas Bogdanovich, autorista convicto, sempre se situou como um *autor*, como alguém que faz uma obra pessoal no seio de uma indústria impessoal e que, por conseguinte, faz filmes mais ou menos conseguidos. E como crítico *autorista*, afirma que um realizador não pode ser julgado apenas pelos seus grandes filmes, um crítico também tem de levar em conta os seus filmes menores. Já se passaram vinte e dois anos desde que *ILLEGALLY YOURS* foi realizado mas sem algum voluntarismo *autorista* é bastante difícil ver muito interesse neste filme. Faz todo o sentido programá-lo numa retrospectiva Bogdanovich, faria muito menos sentido programá-lo noutro contexto.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo "Peter Bogdanovich", em abril / maio de 2010.

Texasville / Texasville (1990)

Luís Miguel Oliveira*

Entre a rodagem de *THE LAST PICTURE SHOW* e a de *TEXASVILLE* passaram-se dezanove anos; e entre os tempos das respectivas ficções um pouco mais, cerca de trinta anos. *TEXASVILLE*, “sequela” (mas só até certo ponto) do filme de 1971, é um filme que se diria assombrado por todos esses anos que separam um do outro - uma espécie de “off”, enigmático e devorador, ou um grande “buraco” que engoliu as personagens de *THE LAST PICTURE SHOW* e as devolve, em *Texasville*, consideravelmente transformadas.

São transformações que não se devem apenas à idade que as personagens agora têm; devem-se ao que lhes aconteceu e, sobretudo, ao que aconteceu ao mundo que as envolve. *THE LAST PICTURE SHOW* não era só a crónica das deambulações de um grupo de personagens apanhado no fim da adolescência; era também o filme sobre o fim de um mundo, e sobre o vazio que ficava depois desse fim. Do mesmo modo, *TEXASVILLE* não se limita a retratar as personagens agora na idade adulta, mas preocupa-se em apontar o modo como esse vazio se abateu sobre elas e foi -ou não - preenchido e iludido.

THE LAST PICTURE SHOW era também um discurso sobre o cinema, que passava não só pelo modo como o cinéfilo Bogdanovich prestava homenagem a John Ford (nunca ninguém imitou tão bem o cinema de Ford como Bogdanovich o fez então) como, sobretudo por alguns aspectos do argumento. Entre estes, o encerramento da sala de cinema da terra, na sequência da morte do seu dono, o “fordiano” Ben Johnson. E era com a sala de cinema que *PICTURE SHOW* abria e fechava, em duas dolorosas panorâmicas. Por oposição ao “travelling”, em que a câmara “perfura” o espaço e de certo modo o vence, a panorâmica, mera rotação da câmara em torno do seu eixo, é um movimento em que toda a liberdade é ilusória: o espaço circundante permanece inatingível, a sensação de uma claustrofóbica imobilidade impõe-se. É a mesma imobilidade, e a mesma circularidade, que encontramos em *TEXASVILLE*. Este também é um filme “em panorâmica”, com as personagens a mexerem-se muito mas a andarem em círculos. E é de novo com panorâmicas que Bogdanovich abre e fecha o filme; pormenor significativo, tomado “símbolo” da mudança dos tempos: na panorâmica de abertura, em vez da velha sala de cinema o que se vê é uma antena parabólica.

Esse é o sinal de que *TEXASVILLE* vem de algum modo completar o discurso sobre o cinema que já estava presente em *THE LAST PICTURE SHOW*. O filme de 1971 era um filme sobre a “morte do cinema”; *TEXASVILLE*, sobre o que aconteceu depois dessa morte. Não que Bogdanovich sublinhe essa linha temática e a transporte, de modo explícito, para primeiro plano. O que lhe interessa, subtilmente, é fazer coincidir o “vazio” criado pela morte do cinema com o “vazio” que se abateu sobre as personagens. Não por acaso, todas as personagens surgem marcadas por alguma perda (da auto estima, no caso de Jeff Bridges; do filho, no caso de Cybill Shepherd; do juízo, no caso de Timothy Bottoms), e todas elas nos aparecem - perdoe-se o jogo de palavras - “em perda”. É essa perda que está na base da radical mudança de estilo em relação ao filme precedente: *TEXASVILLE* vive num estado de euforia artificial, como se se tratasse, para as personagens, de nunca ficar a sós com o silêncio e a melancolia que reinava em *LAST PICTURE SHOW* (e repare-se que a música, aquela “country” triste que com tanta força pontuava o filme de 1971, continua presente; simplesmente, por alguma razão, parece que já ninguém a ouve). Mas é essa mesma perda que autoriza Bogdanovich às mais poderosas referências directas a *PICTURE SHOW*: através das fugas da personagem de Timothy Bottoms, em estado de semi-inconsciência, para as ruínas da antiga sala de cinema, onde continua a “ver” e a “ouvir” os filmes que, evidentemente, já não pode ver nem ouvir. E repare-se num pormenor genial, que quem tiver agora visto os dois filmes não deixará de notar: sempre que Bogdanovich nos dá, nessas cenas, o contracampo do olhar hipnotizado de Bottoms, o que vemos são planos em que o céu invade todo o écran - o *mesmo* céu que invadia o écran de *PICTURE SHOW*, na cena do funeral de Ben Johnson, ou seja, na cena do funeral do cinema.

TEXASVILLE foi um “flop” absoluto quando se estreou, nada fazendo para recuperar - junto da indústria - a carreira de um dos cineastas mais “amaldiçoados” da Hollywood contemporânea. Ao que parece, o tom cáustico e cruel com que Bogdanovich tratou agora as suas personagens (para quem, em 1971, tinha sempre um olhar doce) terá sido o maior “put off” para o público. Isso e o registo de “sitcom” acelerada e levemente ordinária com que Bogdanovich filmou, por exemplo, todas as cenas com a família de Jeff Bridges. Uma coisa e outra (causticidade e “sitcom”) parecem, no entanto, essenciais; causticidade, porque *TEXASVILLE* tem muito de (auto)punitivo, e estas personagens, pelas quais em 1971 todos nos podíamos apaixonar, vivem agora o drama e a consciência de que já *ninguém* se vai apaixonar por elas; “sitcom”, porque se em 1971 havia um espelho onde as personagens se podiam rever (o cinema, John Ford), em 1990 esse espelho, como o indica a antena parabólica do início, só pode ser a televisão. É isso: se *TEXASVILLE*, um dos grandes filmes “esquecidos” da década de 90, é “desagradável”, é porque nos fala de um mundo em que a televisão separou o que, muitos anos antes, o cinema tinha unido.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “O que quero ver”, em 2000.

Noises Off... (1992)

Luís Miguel Oliveira*

Não temos os dados à mão para o afirmar taxativamente, mas é de crer que TEXASVILLE tenha sido um enorme “flop” (também) em Portugal. Depois dele – que em Portugal se estreou em 1991 – o único Bogdanovich visto em sala foi, já nos anos 2000, THE CAT’S MEOW. Este hiato apressou a noção, entre nós, do “fim” de Bogdanovich, e da sua conversão em pau para toda a obra (televisiva), apenas pontualmente contrariada (no caso de THE CAT’S MEOW, justamente) pela oportunidade de rodar um filme minimamente pessoal. Essa desgraçada conversão não sucedeu, no entanto, logo a seguir a TEXASVILLE. E, bem pelo contrário, num ritmo que já não lhe era permitido desde os anos 70, Bogdanovich entrou em pleno vapor na década de 90: a TEXASVILLE sucederam-se NOISES OFF... (1992) e THE THING CALLED LOVE (1993). Depois, sim, terá sido, aparentemente, o “fim”. Mas em Portugal qualquer destes dois títulos seguiu directamente para o mercado vídeo sem passar pelas salas. Memória desses tempos – memórias de videoclube... – faz-nos lamentar especialmente a ausência neste ciclo de THE THING CALLED LOVE, de que guardamos óptima impressão (mas não se encontrou rasto de cópias disponíveis para circulação). Por outro lado, o confronto com a memória desses tempos torna mais agradável do que esperávamos o reencontro com NOISES OFF Não é que tenha “melhorado” (e foi um filme bastante atacado pela crítica americana do seu tempo), porque patenteia exactamente as mesmas virtudes e defeitos que eram visíveis em 1992. Mas talvez nos seja hoje mais fácil relevar as virtudes e esquecer os defeitos, e acima de tudo notar quão insólitas (ou quão solitárias: neste contexto as palavras tornam-se sinónimas) são algumas das suas características.

NOISES OFF ... faz do teatro o seu centro. É uma adaptação de uma peça de Michael Frayn, uma farsa que já era, em si mesma, “meta-teatral”, e mostrava como o teatro se deixa atravessar pela vida; neste caso, pela vida de todos os envolvidos (encenador, actores, técnicos de bastidores), numa teia de relações pessoais conflituosas que se adensa a cada novo ensaio e a cada nova representação, progressivamente sabotando e desfigurando o curso inicialmente pensado. Não é claro o que é que a este mecanismo – um “desconstrutivismo lúdico”, por assim dizer – Bogdanovich acrescentou para além da sua própria descrição, que de resto parece impecável, a tal ponto que se pode dizer (no desconhecimento do texto original da peça de Frayn ou de alguma das suas representações) que o principal óbice do filme (uma certa sensação de incoerência) é ele próprio “importado” da peça. Já parece mais claro é que, ao “teatro no teatro”, Bogdanovich se lembrou de acrescentar o cinema, e que o seu filme tenta intensificar o jogo de espelhos: não apenas “teatro no teatro” (ou “filme no filme”), mas sobretudo “filme no teatro” ou “teatro no filme”).

É por isso que, num filme ostensivamente “teatral”, a memória que mais ocorre não é a de teatro algum mas antes a da comédia cinematográfica americana clássica. É óbvio que Bogdanovich pensou sobretudo na “screwball comedy” (a velocidade vertiginosa a que tudo acontece, para além do tipo de quiproquós narrativos) e no burlesco (a comédia como uma questão de mecânica, de “timings”, de conflito permanente entre personagens, e entre personagens e décors e adereços). Pensou mesmo no “slapstick”, essa raiz primitiva de praticamente tudo o que entendemos por “comédia cinematográfica americana clássica”: ou não é aquele “segundo acto” de NOISES OFF ... com a acção (mais uma representação da peça) vista do lado dos bastidores, onde toda a gente é forçada a manter silêncio, a última comédia muda americana, mais “silent movie” (e mais homenagem aos “silent movies”) do que o SILENT MOVIE que Mel Brooks rodou nos anos 70? Bogdanovich não se limitou a fazer um filme sobre o teatro, mas aproveitou a peça de Frayn para conceber um exercício (até um pouco teórico) sobre o teatro como raiz de uma tradição cinematográfica.

Mesmo que seja fácil reconhecer-lhe uma certa frivolidade, o exercício é brilhantemente executado – a “coreografia” nunca falha, os tempos estão sempre certos, a “simulação do fracasso” é perfeita, e isto tudo vale por dizer que o domínio de Bogdanovich sobre a mise en scène (e sobre a “mise en scène da mise en scène”, e mesmo sobre a “mise en scène da ausência de mise en scène”, expressões que parecerão menos rebuscadas a quem tiver visto o filme) é total e absoluto. O que é que é levemente frustrante, então, quando a cortina desce pela última vez? Talvez o facto de esta lógica de decomposição, subjacente a todo o filme, não ser levada até ao seu corolário, e in extremis se volver em “recomposição”. Tudo está bem quando acaba bem. Mas e daí, o “happy end” é outra das mais antigas tradições hollywoodianas...

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

To Sir, With Love II (1996)

Maria João Madeira*

Pode dizer-se que TO SIR, WITH LOVE II foi o princípio do capítulo dos filmes televisivos de Bogdanovich. Rememoremos: na sua obra, os anos 1990 abriram fulgurantemente com o magoado regresso a THE LAST PICTURE SHOW de TEXASVILLE, seguiram com NOISES OFF (1992, a exhibir no dia 19, às 21h30, em alteração de última hora ao programa anunciado) e THE THING CALLED LOVE (1993, que, por falta de disponibilidade de cópia, não vamos lamentavelmente poder apresentar no curso desta retrospectiva). Houve depois a realização de três episódios de séries de televisão. A seguir, TO SIR, WITH LOVE II, em registo de telefilme que, excepção feita a THE CAT'S MEOW (2001), tem desde então pautado o trabalho do realizador americano arredando-o do cinema. A *deslocação* foi feita com este filme, um (tele)filme vindo do cinema, produzido e protagonizado por uma das grandes estrelas de Hollywood, Sidney Poitier.

Foi sobre ele que Bogdanovich escreveu: «Sidney Poitier foi para o cinema o que Jackie Robinson foi para o baseball. Poitier cortou a linha da cor dos protagonistas. Foi a primeira estrela negra do cinema americano, e durante muitos anos, dos anos 1950 aos 1970, foi também a única grande estrela negra. Que tipo de incomensurável fardo terá isso sido para Poitier? Incalculável. Quando trabalhei com ele na segunda metade dos anos 1990, pude aperceber-me um pouco do peso que carregava há praticamente 50 anos – desde que Joseph L. Mankiewicz o escolheu para o seu primeiro papel em NO WAY OUT (1950). Recordo a forte impressão que me causou nesse filme, que vi pela primeira vez quando tinha 11 ou 12 anos. De súbito, lá estava ele no papel do médico co-protagonista – com a bata branca a sublinhar a riqueza da sua pele negra – e o mais belo dos homens no ecrã.»

A citação corresponde à abertura da entrada sobre o actor publicada por Bogdanovich em *Who the Hell's In It*. O texto discorre com algum detalhe sobre o percurso de Poitier, sublinhando o que foi o seu ponto decisivo na perspectiva da posição do actor: a escolha criteriosa dos projectos em que decidiu participar e a sua opção consciente de não interpretar determinados papéis, designadamente os de personagens vítimas. Esta posição terá, por exemplo, presidido à sua recusa em fazer, em 1955, THE PHENIX CITY STORY ou, décadas mais tarde, DRIVING MISS DAISY (1989) e THE SHAWSHANK REDEMPTION (1994), que seriam ambos protagonizados por Morgan Freeman. Segundo Bogdanovich, «Sidney não quis ser visto num papel servil, nem admitiu como bom exemplo o papel de um condenado» e «Deve-se a Sidney o facto de as estrelas negras de cinema se terem tornado não apenas aceites, mas também esperadas. É imensa a dívida que lhe é devida.»

A Sidney Poitier foi conferida a graça de uma fortíssima, magnética, presença no ecrã. Possui a qualidade estrelar das grandes vedetas. Nos anos 1950 e 1960, brilhou em filmes como THE BLACKBOARD JUNGLE, de Richard Brooks, THE DEFIANT ONES, de Stanley Kramer, BAND OF ANGELS, de Raoul Walsh, EDGE OF THE CITY, de Martin Ritt, LILIES OF THE FIELD, de Ralph Nelson, IN THE HEAT OF THE NIGHT, de Norman Jewison ou GUESS WHO'S COMING TO DINNER, de Kramer. Outro dos seus grandes sucessos da década de 1960 foi a produção britânica de James Clavell TO SIR, WITH LOVE, onde interpreta o papel de professor londrino de uma escola de alunos problemáticos. É a este filme que volta com Bogdanovich para TO SIR, WITH LOVE II, sequela do êxito anterior em três décadas.

A alma do projecto foi o actor. Bogdanovich, conta ele, foi contratado para realizar o filme, rodado em Nova Iorque, Chicago, com uma breve passagem por Londres (os planos exteriores da sequência de abertura). Uma vez a escolha feita e iniciada a rodagem, Poitier não interferiu nas opções do seu realizador embora estas por vezes o deixassem “nervoso”, termo de Bogdanovich. O filme, que de novo garantiu a Poitier um assinalável sucesso quando da sua estreia televisiva, volta a revelar a poderosa sobriedade da presença do actor, alinhando na “tradição” dos filmes onde o carisma e a seriedade de um professor de liceu conseguem inesperados resultados humanos junto de uma turma de adolescentes socialmente rotulados como casos perdidos. A história do filme é essencialmente a dessa tenacidade no confronto de duas realidades e na conquista da cumplicidade e respeito mútuos. Como variação à espinha narrativa dorsal, há a história de amor por viver do professor que, na idade da reforma, troca Londres por Chicago e continua a dar aulas, escolhendo o desafio de um liceu difícil. O filme não é, honestamente, exaltante. Aqui, estamos longe do melhor Bogdanovich, da pungente melancolia das belas personagens de THE LAST PICTURE SHOW, da complexidade magoada das que se reencontram em TEXASVILLE ou da sóbria incandescência em perda das de THEY ALL LAUGHED. TO SIR, WITH LOVE II não faz parte dessa constelação, mas também é certo que é um projecto assumidamente diferente. E do princípio ao fim, é verdade, a atenção concentra-se em Poitier. É certo que se trata de um belo motivo.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

A Sainly Switch (1999)

Luís Miguel Oliveira*

À falta de melhor termo, diríamos que A SAINTLY SWITCH é uma “obra de subsistência”, o tipo de objectos a que Bogdanovich se tem maioritariamente dedicado nos últimos anos, fechadas que parecem estar, para ele, as portas da corrente produção cinematográfica americana. Não há outra forma de perceber telefilmes como A SAINTLY SWITCH ou outros análogos (como HUSTLE, já aqui visto no contexto deste ciclo) sem ser, de facto, recorrendo a termos como esse (“subsistência”).

O que é, com um pouco mais de exactidão, A SAINTLY SWITCH? Um telefilme simpático, escoreito e anódino, feito em plena sintonia com o “espírito Disney” que está na sua génese e no seu objectivo (é uma produção do departamento de televisão da Disney), com uma bonomia e uma amabilidade a toda a prova, mas de onde está ausente o mínimo sinal “idiossincrático” do seu realizador. Bogdanovich não foi o primeiro (nem será o último) realizador do mundo a ver-se constrangido a dedicar a sua energia a este tipo de encomendas puramente alimentícias. E como este é um “tipo de encomenda” que se costuma dar mal com a erupção duma personalidade que se sobreponha à desejada indistinção do produto final, o que há a dizer é que Bogdanovich aceitou perfeitamente as regras do jogo: dirigiu o que havia a dirigir, com competência e profissionalismo, mas deixou a sua personalidade – e os seus interesses – de parte.

Vamos assim encontrar uma historieta já muito glosada e variada: duas pessoas que, por artes mágicas ou outras quaisquer, trocam de corpo, ou se se preferir, dois corpos que trocam entre si o espírito que os anima. Se, como neste caso, as duas pessoas em questão forem um casal com problemas matrimoniais, esta forçada “experiência do outro” pode ter virtudes terapêuticas impensáveis. É nisso – na “terapia conjugal” – que se concentra A SAINTLY SWITCH (e a troca de corpos, anuncia-o o título, é “santa”), num registo de fábula que encontra as explicações que tem que encontrar na boa velha magia “retro” (receitas para feitiços encontradas no sótãos pelos miúdos filhos do casal, mais uma tia que é uma “bruxa boa”) a que já não será estranha o sucesso dos livros de Harry Potter. A “santidade” da troca é o valor que prevalece, mas até por isso a maior graça está no facto de o homem não se limitar a passar a ter que habitar um corpo de mulher, mas um corpo de mulher grávida. Apostávamos que Bogdanovich teve que morder os lábios para se conter e não pensar no que um argumento destes teria possibilitado nas mãos de um Hawks ou de um Billy Wilder, naqueles anos 40 em que a comédia americana vivia carregada de subentendidos de cariz sexual... Mas conteve-se, para mal ou para bem, e nenhuma ambiguidade é procurada no meio da “santidade” geral, à excepção de uma ou outra cena – como aquela em que ele, no corpo dela, recusa os avanços dela, no corpo dele, pensando ainda como um homem: “não se sente atraente” pelo facto de estar grávida/o...

Resumindo e concluindo: A SAINTLY SWITCH serve para ver o que tem Bogdanovich andado a fazer nos últimos anos. E serve para lamentar, não que ele tenha andado a fazer coisas destas, mas que não tenha possibilidade de fazer outras coisas.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

The Cat’s Meow / O Miar do Gato (2001)

Joana Ascensão*

O MIAR DO GATO, a última incursão de Peter Bogdanovich na ficção para cinema (a que se seguirão vários documentários e filmes televisivos, exibidos também neste ciclo), aborda a história semi-ficcionada do misterioso homicídio do produtor Thomas Ince, durante um fim-de-semana a bordo do iate do milionário William Randolph Hearst. Este é o ponto de partida de um filme sobre os meandros de Hollywood na década de 20, que adapta um argumento de Steven Peros. Várias décadas antes de utilizar o guião de Peros, Bogdanovich terá tido conhecimento deste episódio através de Orson Welles, quando ambos estavam a trabalhar num livro sobre a obra do segundo. Como afirma Bogdanovich, esta história terá estado incluída numa primeira versão de CITIZEN KANE, filme centrado na vida de Hearst que, à data da sua estreia, foi alvo de grandes ataques por parte do milionário, que o procurou destruir. Mas, como também refere Bogdanovich, Welles terá rejeitado essa sequência pois não acreditava que “Charlie Kane” fosse um assassino. De qualquer modo a morte de Thomas Ince é um dos grandes mistérios de Hollywood desse período, sendo alvo de inúmeras especulações e versões entre as quais a de Kenneth Anger no seu *Hollywood Babylone* (a primeira versão é publicada em 1959 em França).

Filme de época que nos conduz a um regresso ao passado guiado por Elinor Glyn, narradora que acentua, desde logo, a obscuridade associada a tão polémica morte, depressa esse mesmo passado de dissociação do preto e branco que o desenha inicialmente e adquire toda uma tonalidade

dourada, que faz toda a justiça à realidade mítica do cinema que transfigura e adapta, pois, antes de mais, esta é uma obra sobre a irrealidade de Hollywood, e sobre os seus meandros e protagonistas. O centro é Marion Davies, numa interpretação notável de Kirsten Dunst, cuja personagem é o objecto de um conflito amoroso entre o multimilionário Hearst, o seu companheiro dominado pelos ciúmes, e Chaplin, o sedutor que a procura conquistar a todo o custo. Triângulo que conduz a uma tragédia: a morte de Thomas Ince, produtor cuja personalidade é retratada como ambígua e extremamente controversa. Se foi assim que morreu Hearst, não o sabemos, mas, como tão bem revela O MIAR DO GATO, percebemos que todas estas personagens são prisioneiras da lógica de Hollywood e amaldiçoadas por ela, e esse é o grande tema do filme. “Uma das razões que me atraiu no guião, foi que era basicamente uma história sobre a dificuldade do sucesso – cria uma espécie de maldição que vem com ele... Eis uma história de como é difícil lidar com o sucesso”, terá dito Bogdanovich.

Este não é um tema de todo inédito na obra do cineasta. Realizador, actor, historiador e crítico de cinema, com um conhecimento profundo do cinema clássico americano, a reflexão sobre Hollywood é uma constante no seu trabalho. Enquanto historiador sempre se interessou pelos anos 20, que de algum modo representaram o apogeu da indústria cinematográfica, com todas as suas idiossincrasias, dificuldades e contradições, o período que tão bem vemos aqui retratado através deste ambiente fechado que corresponderá ao espaço físico do iate de Hearst, mas que na verdade corresponderá a uma realidade muito mais abrangente. Décor necessariamente restrito que está mais uma vez tudo ao serviço da verosimilhança e de um naturalismo característicos de um cineasta que investe habitualmente numa reconstituição meticulosa das personagens e de todos os elementos que as rodeiam. A cuidada selecção musical que pontua O MIAR DO GATO é um traço dessa procura de plena sintonia com o passado, assim como a escolha cuidada de todos os intervenientes. A par de Dunst, Edward Hermann, no papel de Hearst, revela-se num actor notável e uma opção acertada. O mesmo talento é partilhado por Eddie Lizard, que aqui representa Chaplin, papel necessariamente difícil e exigente, à medida de um actor que se celebrou na stand-up comedy.

Num filme com uma estrutura circular, que nos faz viajar até aos anos 20 e aos meandros de Hollywood, com as suas intrigas e escândalos, Bogdanovich recupera assim toda uma cinefilia que marcou as suas primeiras obras, em que procurava evocar a memória do cinema clássico e dos seus géneros, completando assim um outro círculo bastante mais abrangente.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

Tom Petty And The Heartbreakers: Runnin’ Down A Dream (2007)

João Pedro Bénard*

Antes de mais um esclarecimento sobre TOM PETTY AND THE HEARTBREAKERS. Este filme foi feito e pensado para ser editado em DVD. Ora a edição em DVD contém, para além deste documentário, dois discos extra com a gravação do concerto dado em 2006 em Gainesville, na Florida (terra natal de Tom Petty), com que esta banda comemorou o seu 30º aniversário. O facto da edição ter sido pensada assim explica o facto – que para alguns espectadores pode ser frustrante – de as peças musicais estarem constantemente a serem interrompidas por depoimentos e entrevistas.

Com efeito, a finalidade deste documentário é sobretudo fazer o historial da banda e do seu líder, Tom Petty. Historial esse que é feito predominantemente (embora não exclusivamente) na primeira pessoa, ou seja por Tom Petty (sobretudo), pelos restantes membros e ex-membros da banda, pelos seus produtores, editores, engenheiros, etc.

E o resultado é, e a vários níveis, assaz surpreendente. Não me lembro de ter visto um documentário sobre um cantor ou banda rock tão exaustivo, tão bem ilustrado – há uma quantidade considerável de imagens de arquivo – e tão coerente nos seus propósitos e na sua estrutura.

Por exemplo, e só para estabelecer paralelismos, porventura absurdos, com o que Martin Scorsese fez quer em THE LAST WALTZ, com os The Band, – que é mais uma homenagem e o registo de um concerto despedida, do que um documento sobre a história da própria banda – quer em NO DIRECTION HOME, sobre Bob Dylan – que é feito ignorando propositadamente o ponto de vista retrospectivo do próprio Dylan – este filme Bogdanovich, ao assumir uma narrativa cronológica que começa bem antes da “fundação” dos Heartbreakers, e ao descrever e comentar todo – e é mesmo todo – um percurso de um grupo de músicos, que, Rolling Stones à parte, são um caso único de longevidade, obviamente, mas também – o que é ainda mais raro – de cumplicidade criativa na cena da chamada musica popular das últimas décadas, adopta, necessariamente com a cumplicidade de Tom Petty e de todos os seus colaboradores, uma abordagem talvez menos poética e menos pessoal, mas, pelo menos sob o ponto de vista factual, muito mais eficaz, mais objectiva e mais clara.

O último documentário que Peter Bogdanovich fizera, antes deste filme, data de 1971 e chama-se DIRECTED BY JOHN FORD. Curiosamente, e se bem que em registos quase diametralmente opostos e salvaguardadas as devidas proporções, os dois filmes são homenagens – e de certa maneira tributos – a dois homens, a dois artistas, a dois poetas. E há no olhar de Peter Bogdanovich sobre ambos um denominador comum: o sublinhado muito marcado sobre uma característica cada vez mais rara: a de um homem livre, que como diz Tom Petty numa das suas canções, nunca e em nenhuma circunstância “Won’t Back Down”.

* Texto originalmente escrito para distribuição em acompanhamento da projecção do filme no Ciclo “Peter Bogdanovich”, em abril / maio de 2010.

Índice

BOGDANOVICH, PETER João Bénard da Costa	2
TARGETS (1968) Manuel Cintra Ferreira.....	4
THE LAST PICTURE SHOW / A ÚLTIMA SESSÃO (1971) Antonio Rodrigues.....	5
DIRECTED BY JOHN FORD (1971) João Bénard da Costa.....	6
DIRECTED BY JOHN FORD (1971-2006) Maria João Madeira.....	8
WHAT' S UP DOC ? / QUE SE PASSA DOUTOR? (1972) Manuel Cintra Ferreira.....	9
PAPER MOON / LUA DE PAPEL (1973) João Bénard da Costa	10
DAISY MILLER / DAISY MILLER - UMA MULHER ÀS DIREITAS (1974) Luís Miguel Oliveira.....	12
AT LONG LAST LOVE (1975) João Bénard da Costa	12
NICKELODEON / O VENDEDOR DE SONHOS (1976) Maria João Madeira.....	14
THEY ALL LAUGHED / ROMANCE EM NOVA IORQUE (1981) Maria João Madeira.....	15
MASK / A MÁSCARA (1985) Maria João Madeira.....	16
ILLEGALLY YOURS / ILEGALMENTE TUA (1988) Antonio Rodrigues.....	18
TEXASVILLE / TEXASVILLE (1990) Luís Miguel Oliveira.....	19
NOISES OFF... (1992) Luís Miguel Oliveira.....	20
TO SIR, WITH LOVE II (1996) Maria João Madeira.....	21
A SAINTLY SWITCH (1999) Luís Miguel Oliveira.....	22
THE CAT'S MEOW (2001) Joana Ascensão.....	22
TOM PETTY AND THE HEARTBREAKERS: RUNNIN' DOWN A DREAM (2007) João Pedro Bénard...23	