

## A PROPOSAL TO PROJECT IN SCOPE / 2020

um filme de VIKTORIA SCHMID

**Realização e Montagem:** Viktoria Schmid / **Fotografia:** Vilius Mačiulskis / **Som:** Johannes Schmelzer-Ziringer / **Mistura de Som:** Nils Kirchhoff / **Correção de cor:** Kurt Henrich.

**Produção:** Viktoria Schmid / **Cópia:** em 35mm, scope, sem diálogos / **Duração:** 8 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

## TARGETS / 1968

um filme de PETER BOGDANOVICH

**Realização:** Peter Bogdanovich / **Argumento:** Peter Bogdanovich, segundo uma história de Polly Platt e Peter Bogdanovich / **Fotografia:** Laszlo Kovacs / **Som:** John Kopetsky / **Interpretação:** Boris Karloff (Byron Orlok), Tim O'Kelly (Bobby Thompson), Nancy Hsueh (Jenny), James Brown (Robert Thompson), Sandy Baron (Kip Larkin), Arthur Peterson (Ed Laughlin), Tanya Morgan (Ilene Thompson), Mary Jackson (Charlotte Thompson), Monte Landis (Marshall Smith), Peter Bogdanovich (Sammy), Paul Condylis, Mark Dennis, Stafford Morgan.

**Produção:** Saticoy Productions / **Produtor:** Peter Bogdanovich / **Cópia:** em 35mm, com legendas em sueco e legendada eletronicamente em português / **Duração:** 90 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, em 15 de Maio de 1968 / **Inédito comercialmente em Portugal.** Exibido na RTP, a 16 de Novembro de 1985.

---

Lá se terá de impor, uma vez mais, a célebre citação de D. W. Griffith, dirigida, em particular, ao advento do cinema sonoro - “What the modern movie lacks is beauty, the beauty of moving wind in the trees” – para se falar deste gesto que é no fundo o documento de uma intervenção artística. Schmid constrói uma tela que respeita a proporção CinemaScope – já o tinha feito antes com outros *aspect ratios* em **A Proposal to Project in 4:3**, ou em *Viktoriascope* (formato 4:1 inventado pela artista) – e instala-a, “vazia”, na Costa da Lituânia invertendo a ordem habitual dos procedimentos e fazendo com que seja a paisagem a capturar o médium cinematográfico – ou, pelo menos, a sua evocação simbólica. É como se o prisioneiro da Caverna de Platão tivesse escapado ao seu eterno martírio, vislumbrasse finalmente toda a beleza do mundo com total clareza - nesse aperfeiçoamento técnico das sombras -, mas voltasse a procurá-la, obstinadamente, sob a sua forma mais pura - enfatizando o espaço (tela), que, também pela cópia, tem a suficiente capacidade de a reproduzir.

O resultado é um filme sem filme, no qual as projeções se “reduzem” às sombras dos elementos que rodeiam a tela - sombras essas desenhadas pela luz solar - e às transparências do tecido. É um filme infinito que ultrapassa a duração dos *Yellow Movies* de Tony Conrad, as telas que lentamente amarelecem. A tela adquire uma materialidade e uma presença que nos

são estranhas, contrárias ao seu habitual desaparecimento por detrás da imagem projetada e à sua dissolução no escuro quando essa luz cessa em sala. Toda a razão da sua existência reside, tradicionalmente, na ocultação e na sobreposição. Aqui, porém, a tela afirma-se como superfície, sobrepõe-se ao cenário e impõe-se como objeto, tal como na série *Theatres* de Hiroshi Sugimoto, onde a exposição à duração integral do filme transforma a própria tela no motivo maior da imagem — um gigantesco retângulo branco e luminoso.

Mas aqui não é branco, ou estático, e, ao contrário das fotografias de Sugimoto - onde o médium possibilita esta visão - aqui a representação do *happening* implica uma contradição aos próprios objetivos que propõem em prol de se tornar uma representação conceptual e autorreferencial – mostrando-o em sala nas mesmas proporções da tela-escultura, e deixando que a luz do sol determine simultaneamente o ciclo das imagens e o tempo do próprio filme, aparentemente circunscrito à duração de um dia.

A própria aparição inicial da tela no filme sublinha essa tensão. Surge isolada do seu “habitat” - mas já depois de este nos ser introduzido - como se a imagem insistisse, desde logo, na autonomia da superfície que a define. Só depois o filme se afasta dessa frontalidade e deixa entrever tudo o que a rodeia, permitindo que a paisagem recupere a sua espessura e que a tela se revele, simultaneamente, como objeto intruso e dispositivo de mediação. É nessa fricção - entre presença e contexto, entre acontecimento e registo, que reside o principal interesse deste filme. A contradição da representação não enfraquece o exercício, pelo contrário, é ela que o torna tão rigoroso na sua simplicidade e tão profundamente instigante no modo como expõe, sem resolver, as possibilidades do próprio cinema.

Tiago Leonardo

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 duma 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: "Imaginem! 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.