

# CINEMA neste fim de semana

## COLETÂNEA DE SUCESSOS

**Brutalidade Desenfreada**, de Sidney Lumet, no Capitólio.

WILSON CUNHA

O Sul dos Estados Unidos, a impotência do homem, o subtração sexual da mulher e o amor à vida são temas de tantas qualidades, tanto acompanhando a carreira (ainda inegavelmente importante) de Tennessee Williams.

Fotógrafo das estrelas humanas — "eu não invento coisa alguma, esta é vida só" — Tennessee Williams, em sua trabalho, passa sua estação no inferno, retratado nela uma Blanche (Doris Rhea, ótima atriz), Alida (O Anto de Pedro), ou Mrs. Stone (Em Poderosa Princesa) — um retrato sempre angustiado e geralmente angustiante.

Neste panorama de gênero humano, Myrtle Kane, figura-chave de *Brutalidade Desenfreada*, é uma das exceções que pode de Tennessee Williams, porque ter arteficio, Seven Descents of Myrtle foi escrita em banhos-maria.

**DESPERDICO EM CONJUNTO**

Romancista, ensaísta polílico, roteirista cinematográfico, Gore Vidal foi convidado para falar e ensinar no versão cinematográfica da obra de Tennessee Williams, *Seven Descents of Myrtle*, que chega ao Brasil (filmada com o título original, *Seven Days in a Valley of the Umpqua*) — "é uma adaptação em português (*Brutalidade Desenfreada*) que nada tem a ver com coisa alguma,

Gore Williams, Gore Vidal gosta de falar o gênero humano, tendo no encontro, uma farsa de perspectiva mais intensa. Uma reunião na América do Sul (*Dark Green, Bright Red*), um dia na vida de um veterano que volta da guerra (*It's a Yellow Moon*), um dia na vida de um homem da classe média, pelo lado do homossexual de Hollywood (*The City and the Pillar*) ou, ainda, o bissexualismo de uma *Myra Breckinridge* — tudo isso.

Não tem sido poucas as adaptações de Gore Vidal, pela Hollywood, desde um *Pilgrim*, por exemplo, tem sido uma das fases de renda a que o próprio Tennessee Williams riu estúdio da Metró e no inicio da carreira — recorreu. O roteirista Gore Williams, considerado um Artista Primitivo (*Um de Nós*), *Aldeia / The Left Handred Girl* ou Franklin Schaffner, (*Vassouras do Ameiço / The Best Man*), geralmente consegue manter sua presença.

*Blood Knot*, no entanto, todo o esforço é desperdiçado. Myrtle Kane tem traços de inúmeras personagens de Tennessee Williams, que se tornam obsoletas sequer sequer um dado nível. O mesmo vale para John Stewart Throckmorton.

A *Ilha do Sul* — um assunto tão grande ao drama como a diversos outros autores — está descrevendo sua tunc tempo que se abandona a que mais uma ilha é enterneça e se revela não cheia a seu alto sítio de beleza. Esta atitude é considerada, os personagens relacionados. No alto do teatro, a farsa é intímida, L. Y. M. *Medrava* (Myrtle Kane) poderia emitir bem quando finalmente valente no *Frango matado*, que é um palavrão.

*As Aventuras de Tom Sawyer* (*Tom Sawyer, Jr.*) — que é um Anto de Pedro? "My name is Almo, Spanish for soul?" Uma repetição desencantada.



STUDIO MUNIZ, SONNY FAIVA, TOMAS FARIA E TREVITIANI: A EQUIPE DE RASTEJADOR AD LADO DOS DOIS ENTREVISTADOS

## OLHAR COM BONS OLHOS

**Casa de Farinha**, Visão de Joarezinho, Rastejador e Erva Bruxa, amanhã e domingo no Cinemateca do MAM.

JOSE CARLOS AVELLAR

A descrição do processo rudimentar de fabricação da farinha de mandioca (*Casa de Farinha*, de Geraldo Barnóis) e do processo rudimentar de cultivo do fumo (*Erva Bruxa*, de Paulo Gil Soares) — a descrição do processo de aprimoramento do homem no meio hostil — castanhas (*O Rastejador*, de Sérgio Munhoz) e do processo de crescimento de Joarezinho a partir da constante presença dos rurais (*Visão de Joarezinho*, de Eduardo Escorl).

Estes quatro títulos produzidos por Tomás Farías possuem, antes de mais nada, valor especial de trabalhar diretamente sobre uma matéria real, de usar a realidade como matéria real, que é preciso descrever que é particularmente importante para nós.

E exaltamente aí, no filme, no documentário, até mesmo no mais simples e direto dos planos — um homem que procura esconder com galhos quebrados no chão rastro de homem ou animal qualquer — que o cinema brasileiro encontra, uma opção, uma outra tendência além do comportamento ritualizado, francamente irracional do cinema marginal.

No entanto é preciso serenizar que a preoccupation central dos filmes não se limita ao registro mais ou menos naturalista de uma ação real, e que a matéria que serve de base a cada um dos filmes é trabalhada de modo a que se apresente ao espectador algo mais que uma simples descrição, que se procure analisar as relações sociais, as ligações entre as pessoas e as coisas que existem por trás dos fatos registrados.

*Em Vídeo de Joarezinho*, de Eduardo Escorl, a imagem de um romântico que caminha de joelhos até a estátua do padre Cicero aparece repetidas vezes, como uma espécie de motivo musical, como uma espécie de adjetivo que aqui e ali qualifica a frase. Ainda em *Visão de Joarezinho*, um corte direto e rápidos ligam um velho documento da inauguração de uma

pequena estação do padre Cicero na década de 30, com as grandes propostas da nova estação, inaugurada recentemente, que domina toda a cidade.

Nos dois exemplos, além do documento direto que existe na imagem — um roteiro, quem sabe de joelhos, a inauguração da velha e da nova estação do padre Cicero — existe uma informação que transcende aquilo que a imagem pode mostrar. Os depoimentos e a descrição do funcionamento da casa de farinha se complementam, de modo a apresentar o trabalho primitivo e as relações sociais que fazem com que ele exista. De maneira muito clara o começo de uma estação para outra e a repetição do roteiro que caminha de joelhos completam o filme de Escorl, que procura definir as novas dimensões do mistério que mantém Joarezinho viva.

Do fazer uso muito amplo dos recursos de documentarista, só fazer uso da imagem resulta em um evidente sentido alegórico — ou erótico — uma boa parte do documentário brasileiro se mostra preocupado em documentar bem além dos limites da imagem, e procurar interpretar o que se não explica diretamente através de um plano.

Esta preocupação do documentarista brasileiro pode ser confrontada, já pouco — durante o Festival de Curtas Metragens do IB e INC — com a exibição dos filmes do documentarista francês Jean Rouch, que possuem como marca principal um grande volume de detalhadas informações apresentadas diretamente através da imagem e uma utilização mais simples das possibilidades de montagem.

A parcela maior do público fica a maravilha do que se faz no filme documentário brasileiro, frequentemente confundido com as propagandas diretas ou indiretas dos comitês populares nacionais. A parcela maior do público fica a margem destes filmes que fazem um convite simples de reconhecimento com a realidade, de entrar na sala de projeção para olhar o mundo que ficou lá fora com os bons olhos da câmera de filmar, olhar mais ampla com uma grande angústia, mas longe com uma teleobjektiva.

*Doce Vida* (*La Dolce Vita*, de Federico Fellini, 1960); *O Reino Antônio* (*Il Re Bell'Antonio*, de Mauro Bolognini, 1964); *Divórcio à Italiana* (*Divorzio all'Italiana*, de Piero Germi, 1961); *Oito e Meia* (*Ottav e Meia*, de Fellini, 1963); *O Companheiro* (*Il Compagno*, de Monicelli, 1965); etc. etc. já

*Os Olhos* (*Le Occhi*, de Giacomo e Massimo Serra, 1966) e *Deserto* (*Deserto*, de Giacomo Serra, 1967) — os quais, se não se considerarmos a trama, a direção, o roteiro, a trilha que os três encantadores e o impressionante exercitado das fotocâmeras de Federico, Alberto (ou Adelio), e verdadeiro filhote de Giuseppe de Santis. Daí por que, quando se fala em cinema italiano, se encontram tanto, em certas ocasiões, em drames cheios de convulsões vítreas, em romances com combates dramáticos, em filmes que provocavam romper com a realidade (*Um Beijo na Noite* (*Le Notti Bianche*), de Luchino Visconti, 1960).

**TRIÂNGULO À ITALIANA**

do 1940 e, por coincidência, em filmes do cineasta italiano de Age, condecorado no mesmo ano com o Oscar. Mastroianni, 1947, e Scarpelli entraram em cena dessa nova moda, tarde. Júlio, que desempenhou um estilo turístico, mesmo sempre o milionário do pomposo e descolado, se por fim, encerrou um trabalho perfeitamente perfeito em *O Eterno Retorno* (*L'Uomo e il Signore Ignoranti*), que Mario Monicelli dirigiu em 1968, com Mastroianni num sonoro

Adelio, neste *Drámena della Gelosia*, Visconti e Scarpelli colaboraram com o diretor italiano, sem deixar os tempos de tristeza, a tristeza que os três encantadores e o impressionante exercitado das fotocâmeras de Federico, Alberto (ou Adelio), e verdadeiro filhote de Giuseppe de Santis. Daí por que, quando se fala em cinema italiano, se encontram tanto, em certas ocasiões, em drames cheios de convulsões vítreas, em romances com combates dramáticos, em filmes que provocavam romper com a realidade (*Um Beijo na Noite* (*Le Notti Bianche*), de Luchino Visconti, 1960).

**UM INIMIGO DE VALENTINO**

Se Monica Vitti, linda e macilenta, não deixa de dar a sensação de que está chorando — mastodónticas lágrimas que caem a raias — Mastroianni, mestre de doce de Granda (ou Adelio), o pedreiro, lamençando morte de todos os romances que fizeram a fama italiana para sempre lembrada por suas crônicas, suas observações, de um novo Bodruto Valentino.

**UMA DURA DO BURBUJO**

Naquele mesmo mês (1968), Agostino Izzo (*Agosto*, seu *Burbujo*, Flora Scarpelli em Roma), no dia 10, apresentou o cinema em sua sala de cinema.

JOSÉ CARLOS OLIVEIRA

## UMA ÁRVORE E UMA BOMBA

1. — Como vai a vida, boneco?

— Bem. Mais ou menos.

— Bem ou mais ou menos?

— Menos. Estão cortando as árvores, por exemplo.

— Onde, quando, como e por quê?

— Aqui mesmo, nesta cidade maravilhosa. Estão cortando as árvores. Cada árvore, meu irmão, representa três mil litros de oxigênio à nossa disposição. Sem falar em como são belas as árvores, produzindo um rumor verde nessa paisagem de cimento armado. Os homens práticos, que só pensam em termos de lucro, cortam impunemente as nossas árvores. Ningum tema provisão.

Nesse momento um menino dá um pulo e alcança a copa de uma amendoeira anã. É uma árvore rachitica, mas valente. Erguida no ar do Leblon, poeira pela fumaça naufragando dos ônibus, ela se mantém ereta com sua cabeleira de um verde infantil. Quando uma folha amarela, e cai, o Manolo recolhe e oferece ao Tom. Mas no momento todas as folhas estão verdes — tem-se a impressão de que a amendoeira está fazendo anos — e o menino saltitante arranca bruscamente uma folha viva. Ele:

— Essa criança ignora que a árvore é um ser vivo. Não se arranca um dedo de uma criança, não é? Somos todos predadores, nos. Em nosso inconsciente já a certeza de que a Amazônia não será nunca um deserto. Tanto faz cortar uma árvore ou quatro mil: sempre haverá a floresta à nossa disposição.

Nessa altura me pareceu que o papo resvalava francamente para a depressão e desviei a preocupação do boneco para os dias lindos que estão fazendo. Ele:

— Dias gloriosos. Quando o verão arrefece, surgem essas manhãs ensolaradas e brumosas. O ar é tépido. Mas justamente nesta época é que o Imposto de Renda ataca...

2. Daisy Cutter, meu amor:

— Mal terminei de elogiar seu país, onde a liberdade se exerce com todos os riscos, e ei você mergulhando na Indochina. Já tive muitas mulheres, Daisy, algumas bastante cruéis, mas igual a você nunca vi. Quando você está sangrada, abre-se cratera do tamanho de um campo de futebol. Num raio de muitos quilômetros, os homens se esvaim em sangue. Você é uma bomba atômica disfarçada em mulher.

Agora me diga se é justo. Uma bomba caríssima, com delicioso nome — Daisy Cutter, nome de uma rica herdeira texana — desaba mortifera sobre um bando de homens pequenos, magros, pobres. Você é uma prostituta, Daisy! Você é Circe em pessoa, transformando um geração inteira de homens em porcos! Você está sujando a nossa consciência. Você cheira mal, Daisy.

Daisy... Olha, Daisy, você não pode representar a América que nós amamos. Não se pode conviver com a suspeita de que o país da liberdade é também o país dos assassinos, e por isso te odeio, Daisy, e ao país que você simboila eu chamo Acreima, o contrário de América. Você não é de modo algum uma jovem loura ornada de flores, uma bailarina, a irmã dos hippies, a deusa da felicidade. Lamento dizer, Daisy, mas você não presta.



ADELA INOCENCIA E ONE DIACKELLO MASSARANO: CIÚME À ITALIANA