

David E. Neves

TELÉGRAFO VISUAL

Crítica amável de cinema

Organização e introdução
Carlos Augusto Calil

editora ■ 34

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.
Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000
São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3816-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2004

Textos de David E. Neves © Alayde Maria Eulalio Neves, 2004

"O jardim particular de David" © Carlos Augusto Calli, 2004

"Autoconstrução do Cinema Novo" © Goffredo da Silva Telles Neto, 1966

"Morreu o Cinema Novo" © Arnaldo Carrilho, 1994

"Cinema de delicadeza" © Arnaldo Jabor, 1994

A FOTOCOPIA DE QUALQUER FOLHA DESTA LIVRO É ILEGAL, E CONFIGURA UMA
APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:
Bracher & Malta Produção Gráfica

Revisão:

Beatriz de Freitas Moreira

1ª Edição - 2004

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
(Fundação Biblioteca Nacional, RJ, Brasil)

Neves, David E.

N423r Telegráfico visual: crítica amável de cinema/David
E. Neves: organização e introdução de Carlos Augusto
Calli. — São Paulo: Ed. 34, 2004.
384 p.

ISBN 85-7326-298-2

1. Neves, David E. 2. Coleções. I. Calli,
Carlos Augusto. II. Título.

CDD - 791

TELEGRAFO VISUAL
Crítica amável de cinema

Introdução: O jardim particular de David 9

À GUIA DE PREFÁCIO

O filme e a crítica 29

Nossos sistemas 32

PRIMEIROS PASSOS

A música e o cinema: artes que se entendem 37

Hegel, precursor de Marx 39

A sátira plástica e literária de Al Capp 41

Das peças de Bach 50

A versatilidade de Julien Duvivier 52

Collette, Laurec e Vincente Minnelli 56

A técnica de Orson Welles 60

Tudo azul com o cinema nacional? (*Fronteiras do inferno*) 62

A propósito de uma pré-estréia 64

Para suspense 66

Esboço de uma evolução 69

O primeiro passo 71

CRÍTICO DE CINEMA

Hulot, Mon oncle 75

Ingmar Bergman 78

Max Ophüls: cinco filmes 80

A via-sacra da cortesã Lola Montès 86

Relações internas 89

Retrospeto 1959 93

Hiroshima-Neves: um itinerário 95

La dolce vita, um filme redundante 99

Dois filmes nacionais 102

Afinal, o realismo? 106

noiro: a da varanda erma onde esvoaça a cortina carmesim (depois de vê-la no início, antes de surgirem os letritos, a ela voltamos quando a evocação completava o círculo e atingia o ponto de partida). O balcão revivido em *Hiroshima* não pode ter outra inspiração cinematográfica.

Não há dúvida de que estamos diante de uma realização *sui generis*. A revolução que faz aflorar no *milieu* cinematográfico não é propriamente uma revolução estética. O método tradicional de percepção visual, pelo qual o espectador usufruía certo conforto, sofre violento desprezo. A fluência lógica das narrativas na linguagem primitiva só agora deixa de ocultar o comercialismo que presidia sua instituição. *Hiroshima, mon amour*, sob o ponto de vista da assistência, é um filme tipicamente maldito. Fato já comprovado em algumas exposições públicas, quando a reação do espectador tomou ares de generalidade. Obra-prima ou filme desprezível, acreditamos que a polémica despertada de imediato nos lugares onde passa já é, em si, fato salutar e prova cabal de seu mérito. Guardamos ainda certa parte da perplexidade que nos assolou desde a primeira vez que o vimos, no mês de janeiro, em Belo Horizonte. Que estas palavras iniciais abram as portas para melhores tentativas de apreensão deste fenómeno que sacode o mundo cinematográfico moderno.

La dolce vita, um filme redundante

Os que adjeitivaram de alegórica a obra felliniana têm novamente em *La dolce vita* um enfático grifo que transporta a qualificação a um grau mais elevado. Partindo-se de *Lo scettico bianco*¹ para se chegar à etapa atual teríamos, através da sua evolução, um gráfico mais ou menos instável onde *La strada*, num auge de alegoria, não perde a prioridade e somente sofre a aproximação desta fragmentada *Doce vida*.

O filme, como todos já tiveram a oportunidade de saber através da imprensa (um dos causadores de seu indubitável sucesso), se compõe de várias crônicas sobre a vida de certa classe romana à qual somos conduzidos por Marcello Mastroianni, jornalista cujo olhar crítico não pode evitar a luminosidade ofuscante de um determinismo que o conduz, com os participantes da fauna descrita por sua pena, para um final tragicamente pessimista.

O mal da fita de Fellini é, de início, a sua metragem excessiva. Apesar da tentativa de se organizar um encaminhamento progressivo que fornecesse ao final uma tensão solucionadora da monotonia que surgiu anteriormente oriunda dos trechos de aparência afinálistica, o esperado climax não aparece justamente pela presença da mesma neutralidade nos derradeiros instantes: no fim, como em muitos períodos, o filme parece ficar sem saber para onde ir. (A grande constante solucionadora de *La dolce vita*, não há a menor dúvida, é o *fade-out*.)

As experiências de Federico Fellini, a partir de *Il bidone*, não abandonam esse caráter polimórfico. Parece, de um modo geral, não haver tendência à unificação, uma vez que a ordem tomada pelo realizador segue o caminho inverso. *La strada*, mais do que *Lo scettico bianco*, tende a ser o seu fil-

¹ Relançado, constituiu-se no melhor programa da semana.

me mais uno. As seqüências independentes em *Il bidone* são encontradas sem o esforço da pesquisa. *Le notti di Cabiria* sofre, no seu evoluir, algumas quebras de continuidade bem marcantes: a prostituta da Passaggiatta Archeologica, por exemplo, é a mesma que, sob outro plano, encontra o seu Oscar após cair de um transe hipnótico num palco reatral de última classe. O *modus vivendi* da Roma esnoibe varia, para Fellini, a cada *fade-out* de *La dolce vita*.² O que preexiste e não deixa de transparecer sempre, na tela, é o clima nihilista desta vez levado aos cumulos do exagero, não deixando margem à menor réstia de esperança (o desenlace do episódio Steiner; o ruído do mar ocultando as manifestações do jovem etc.).

Podemos distinguir em *La dolce vita* o metatórico do começo e do fim. Eles nos repõem de novo ao lado de *Le notti di Cabiria* e de *Il bidone*, respectivamente (Fellini parece procurar certos padrões de maneira intermitente).

A qualidade cinematográfica sofre surpreendente melhoria. Fellini, por motivos óbvios (e necessitados), abandonou o culto da “estética do prosaico”.³ No fundo, a atmosfera subjacente é semelhante, grosso modo, a de algumas imagens da *Nouvelle Vague* francesa. A intrusão do lirismo felliniano nas emanações inconformistas provoca efeitos realmente inovadores. Assim, os momentos de Marcelo com Madalena (Anouk Aimée) são mesclados da problemática do diretor: o altruísmo, auxílio ao próximo; a automortificação etc.⁴

É válido o paralelo com *La notte brava*, de Mauro Bolognini, que também define certa tendência antineo-realista do cinema peninsular. Bolognini, porém, envereda pelo roteiro da narração das aventuras de três jovens *vivelloni*. Plasticamente merece registro a seqüência da festa noturna no castelo afastado de Roma. O requinte, agente até então contrário à concepção cinematográfica de Fellini, está presente de forma tal que, a não ser por certas minúcias, não seria capaz de traír sua verdadeira origem. Esta passagem permite que chamemos *La dolce vita* de filme demoníaco com forte aspecto bergmaniano.

² Fellini é um dos únicos cineastas que tendem inconscientemente do longa para o curta-metragem.

³ P. E. Salles Gomes, a respeito de *Le notti di Cabiria*.

⁴ Essa última tem antecedentes em *Le notti di Cabiria*. Enquanto o ator famoso (Aneddo Nazari) leva Cabiria à sua mansão, aqui a jovem milionária resolve rebaixar-se ao ponto de conjugar-se com seu amante no leito de uma prostituta. Nota-se que as cenas em plano de conjunto em que aparecem os carros de luxo têm grande semelhança, nos dois filmes.

O milagre, a relação obrigatória e indireta entre Fellini e a Igreja, adquire ares de blasfêmia, tamanho o rigor que a concepção do capítulo tomou, na tela. Explica-se, assim, a febril exploração publicitária do fato e a tirada do realizador, frustrando aos fiéis a oportunidade de receberem as dádivas de um espetáculo santificado (a chuva torrencial) e fazendo dos dois jovens seus irônicos porta-vozes ao dizerem que a presença da virgem só se daria após a construção de uma igreja naquele lugar. De fragmentos soltos como esse, como o episódio Sílvia (Ánita Ekberg) — de muita movimentação cinematográfica e que se coroa com a sátria ao “marido da atriz” (Lex Baker): “e dizer que esse aí já foi Tarzan...”, vamos chegando ao fim das aproximações (e causativas) três horas de projeção, passando pelas explicações dos capítulos Marcelo e Ema (Yvonne Furneaux), Steiner (Alain Cuny) e da jovem, cuja presença desabafa e dá ao espectador, antes do término da fita, o alívio de saber que nem tudo, em Roma e em Fellini, está perdido.

A parte técnica está bastante aprimorada. Ressaltemos a fotografia de O. Martinelli que dá, muitas vezes, forte aspecto modernista ao filme. A música de Nino Rota, à primeira audição, pareceu-nos algo convencional.

Na decupagem, alguns momentos fogem à rotina (não nos referimos à *mise en scène*, toda ela irrepreensível) e nos fazem descobrir mais uma faceta do Fellini cineasta. Destacamos: a passagem inteira do castelo, e, particularmente, as cenas do diálogo à distância, entre Marcelo e Madalena, e os momentos posteriores que culminam com toda a seqüência iniciada com a mão que atravessa diagonalmente o *écran* até encontrar a de Marcelo. No capítulo Sílvia, alguns planos no Vaticano. Os instantes iniciais.

Nossa posição frente a *La dolce vita* só se declara favorável nesses fragmentos considerados válidos, tendo em vista a fama que antecedeu sua chegada ao Brasil e o cume artístico atingido por Federico Fellini. Como livro de crônica trágico que é, aceitamos com deleite a qualidade de algumas de suas páginas, mas criticamos o autor pela redundância e prolixidade da edição.