


A abordagem crítica do filme

José Tavares de Barros



O artigo propõe uma metodologia para a apreciação crítica do filme. Tem como pressuposto a apreensão do chamado "espectador comum", que, nestes oitenta anos de cinema, adquiriu progressivamente o domínio de um mecanismo básico de leitura das imagens que se sucedem na tela. Respeitando e, ao mesmo tempo, transpondo esse dado concreto, pretende indicar alguns caminhos para se identificarem, no filme, camadas mais profundas de significação. Visa principalmente aos alunos das disciplinas de cinema ministradas em universidades e, por extensão, o espectador que pretenda ampliar sua vivência cinematográfica. A preocupação no sentido de serem evitados dogmatismos discutíveis, em termos de proposições teóricas, determinou neste texto a adoção de um método dedutivo, já longamente experimentado em salas de aula: parte-se do estudo comparativo de críticas sobre filmes brasileiros atuais para se chegar, em seguida, à depuração do instrumental analítico, que, com as adaptações indispensáveis diante de cada obra e em função das inclinações de cada apreciador, pode conduzir a uma leitura mais abrangente do filme.

1 — Confronto entre três críticas sobre o filme *O Predileto*. (Ficha técnica: *O Predileto*, Brasil, 1975. Direção: Roberto Palmari. Roteiro original: Roberto Palmari, Roberto Santos. Baseado no romance *Totônio Pacheco* (1934), de João Alphonsus. Elenco: Jofre Soares, Suzana Gonçalves, Othon Bastos, Wanda Kosmos, Célia Helena.)

1 — “Invejável Maturidade”. Crítica de Jairo Arco e Flexa, *Veja*, 24 mar. 1976.

1.1 — Jairo Arco e Flexa abre esta crítica situando a época em que João Alphonsus escreveu o romance *Totônio Pacheco*, no qual o filme se inspira. E observa que a transposição para a atualidade de uma situação que, nos anos 30, teria sido plenamente verossímil (o “coronelismo brasileiro” vivido pela personagem central, gerando filhos nas empregadas e tratando os negros a chicote) acaba provocando o “pouco que existe de inconvincente” no filme. Após essa primeira tomada de posição, Jairo Arco e Flexa apresenta dois motivos que teriam levado os autores do roteiro a “ambientar o drama de Totônio Pacheco na atualidade”:

— seria difícil, nos cenários e figurinos, reconstituir a imagem de uma São Paulo antiga;

— os conflitos da história deveriam pairar acima de eventuais circunstâncias de época.

Refere-se ainda aos aspectos de definição de época quando, no parágrafo seguinte, resume os ingredientes do enredo: logo nas primeiras imagens, um Corcel conduz à decrépita fazenda do coronel o seu único filho legítimo (Othon Bastos) para visitar a mãe moribunda. Menciona o “profundo desprezo” que o fazendeiro nutre pelo filho, o “ódio surdo” com que trata a nora (Célia Helena) e o carinho que tem pelo neto, situando tais sentimentos como efeitos da constituição psicológica do protagonista: o velho é sensual, autoritário, egoísta. Depois, um rápido aceno ao que parece ser o núcleo central da trama: Totônio encontra a jovem Coló (Suzana Gonçalves) no prostíbulo de Mãezinha (Wanda Kosmos) e com ela “passa a viver um grotesco caso de amor”.

No início do último parágrafo é posto mais uma vez o problema da transposição de época como causa dos *poucos reparos* que o filme merece. E, para fundamentar a “invejável maturidade” que descobre, Jairo Arco e Flexa enfatiza o tom magistral das seqüências do bordel (a degradação do velho fazendeiro), obtido através do “vigor interpretativo” (pouco frequente no cinema brasileiro) de todo o elenco, com

destaque para Jofre Soares na criação de Totônio Pacheco.

1.2 — Percebe-se pelo resumo que o trabalho de Jairo Arco e Flexa é bastante modesto em termos de abordagem crítica do filme. Na realidade, apenas duas hipóteses são levantadas. De um lado, o filme teria deficiências porque a personagem central não se adaptou bem ao transplante para os dias atuais, não valendo as razões que seriam as dos roteiristas (falta de recursos e supremacia dos conflitos humanos sobre as contingências históricas). Do ponto de vista positivo, Jairo Arco e Flexa refere-se vagamente ao tratamento que o diretor deu à história, mas a afirmação fica gratuita, não situada explicitamente no contexto fílmico. A menção da excelência dos atores, por sua vez, encontra apoio num pequeno texto sobre a vida artística de Jofre Soares, mas fora do corpo do artigo.

A matéria de Jairo Arco e Flexa limita-se possivelmente em função do espaço disponível na revista em que foi publicada. Trata-se mais de uma crônica, em que a tomada de posição crítica não deixa transparecer, como seria desejável, o prévio trabalho analítico.

2 — “Jofre Soares, o Predileto”. Crítica de Ely Azeredo, *Jornal do Brasil*, 25 mar. 1976, cad. B.

2.1 — No primeiro parágrafo (são cinco ao todo), Ely Azeredo coloca o problema do ator no cinema brasileiro, destacando num panorama morno, no qual inexistia até mesmo o reconhecimento da profissão, a carreira excepcional de Jofre Soares. Para dizer logo em seguida que somente a presença desse ator torna possível a *recomendação* do filme, isso apesar das “implausibilidades e das falhas de visão e construção” e da inconsistência psicológica que a própria excelente interpretação faz despontar na personagem central.

O terceiro parágrafo faz menção ao romance de João Alphonsus e ao “coronelismo superado” da figura de Totônio, passando a resumir o núcleo dramático da primeira parte do enredo, que já conhecemos. E conclui propondo argumentos que condenam a transposição: “No contexto atual é difícil aceitar os silêncios, as submissões, o medo de um conflito violento por parte do filho, que odeia o pai, de quem recebeu educação tirânica e castradora”. Cita o crítico (o que não fora explicitado por Jairo Arco e Flexa) um depoimento de Palmari: “Gostaria que vissem em meu filme não a transposição pura e simples de uma história de desespero e amor, tão bem descrita pelo romancista João Alphonsus, mas fundamentalmente a análise do comportamento de um tipo tirano”, “o conflito



entre uma geração autoritária e outra castrada", "o confronto entre uma aristocracia rural decadente e uma sociedade em decomposição". Para Ely Azeredo o filme ficou muito aquém das metas propostas, por dois motivos: porque os habitats das gerações em conflito estão superficialmente abordados; porque o brilho da personagem central ofusca as figuras do filho e da nora.

Conclui o crítico, no último parágrafo, que a proposta de Palmari é contrariada justamente porque a história de "desespero e amor" ascende ao plano principal na seqüência do bordel, "com a verossimilhança da *família* de Mãezinha e com a excelente valorização dos *décors*". Para Ely Azeredo, finalmente, *O Predileto* é filme adulto, fazendo antever realizações melhores do autor, apesar de um "final menos convincente que as seqüências que o antecedem".

2.2 — O enfoque inicial de Ely Azeredo faz uso da erudição cinematográfica, como vimos. Sua referência ao problema de transposição de épocas é mais fundamentada que a de Jairo Arco e Flexa, apesar de, também aqui, serem bastante genéricos alguns dos motivos apontados, como "implausibilidade" e "falhas de visão e construção". Já ao *comparar o filme com o depoimento do cineasta*, especifica Ely Azeredo alguns dados mais concretos para sustentar sua argumentação: a decoração, a criação de uma atmosfera, etc.

3 — Ao cotejarmos as duas críticas, nosso principal interesse não está localizado na discussão das conclusões a que chegaram Jairo Arco e Flexa e Ely Azeredo (para o primeiro, o filme tem "pouco de inconveniente"; para o segundo, ele é ambíguo, tendo fugido às intenções do seu autor), mas nos argumentos que ambos usaram para sustentar as respectivas colocações. A crítica escrita, resultado final de todo um longo processo, é ponderável na medida em que consiste numa seleção organizada dos pontos significativos que sobressaíram no prévio trabalho analítico, complementada eventualmente com informações extrínsecas à realidade do filme estudado.

4 — "Totônio e as Ruínas do Machismo". Crítica de José Carlos Avellar, *Opinião*, 26 mar. 1976.

4.1 — Como de hábito, naquilo que constitui sua metodologia crítica, José Carlos Avellar parte da descrição pormenorizada de um momento do filme, no caso uma das primeiras cenas: o filho (Fernando/Othon Bastos) sendo recebido agressivamente pelo pai, coronel Totônio. Tal informação já nos fora dada, ainda que vagamente, por Jairo Arco e Flexa e por

Ely Azeredo. José Carlos Avellar, entretanto, concentra-se nos detalhes significativos que descobre na matéria visual do filme: o coronel está de costas para o filho; depois da conversa, "a câmera avança em sua direção e ele se volta para a platéia, num gesto brusco, com uma expressão zangada"; durante o almoço, Fernando se confessa um advogado decadente e "num gesto rápido leva o guardanapo à boca, como se fora uma mordaza". Após esta descrição, o crítico cita a parte final do mesmo depoimento de Palmari, usado por Ely Azeredo. Mas omite a referência à transposição de época, concentrando-se na menção do conflito pai/filho. E aponta concretamente outras passagens em que tal conflito "se insinua" no filme: Fernando não sabe montar a cavalo; o neto se chama Nelsinho ("Isto é lá nome de homem?", dirá Totônio).

Nesse momento, salta aos olhos o corte entre esta crítica e as duas anteriores. Para José Carlos Avellar, mais do que conflito entre gerações (e, como vimos, ele não se refere ao problema de transposição de épocas, a tônica dos trabalhos de Jairo Arco e Flexa e de Ely Azeredo), *O Predileto* revela "uma preocupação dominante com a elegância da narração", conforme *demonstrará* com a descrição de mais alguns trechos: o movimento de *zoom* sobre a boca de Fernando na cena do guardanapo; a precisão de um determinado gesto de Jofre Soares pautado pelo jogo de iluminação; a tesoura na mão de Coló quando ela se refere aos cabelos curtos de seu primeiro noivo. E conclui que, no conjunto, o filme se constitui de "ilustrações visualmente requintadas", obtidas pelas afinidades ou contrastes de cores na passagem de um plano para outro, ou na precisão dos movimentos de câmera.

Estamos diante de constatação bem formulada e, o que é mais importante, alicerçada em exemplos significativos: "a forma, com freqüência, se sobrepõe aos objetivos dramáticos da cena". José Carlos Avellar pode passar assim, com propriedade, à formulação de conclusões. E descobre, nessa preocupação com a forma, o conflito entre "as grosserias das pornochanchadas" e uma "geração de cineastas que, com freqüência, tem encontrado mais guardanapos que alimentos sobre a mesa". Por outro lado, *O Predileto* estaria demonstrando que o cinema brasileiro já pode produzir fitas tão sofisticadas quanto as estrangeiras. Pairando sobre esta riqueza formal, vê o crítico uma armadilha perigosa na inadequação entre as alegorias dos filmes baseados em romances e a realidade do mundo no qual vive o espectador. E termina expressando sua

preocupação de que a figura de Totônio Pacheco, tão bem interpretada por Jofre Soares (constatação comum às três críticas), possa levar as pessoas a uma certa admiração pela personagem, "que aos 70 anos procura deixar um outro filho homem no mundo, desgostoso com a moleza de Fernando, dominado pela mulher, incapacitado para a ação".

4.2 — Apesar da importância da conclusão, expressa com meias palavras dirigidas a um objetivo bem definido, a linha dominante do método de José Carlos Avellar é a da valorização do pormenor, oferecido ao leitor em termos de leitura de imagem. Será essa preocupação com o visual que orientará a pesquisa do crítico, conduzindo-o a deduções que, embora passíveis de discussão, nascem da própria matéria fílmica, sem o contágio comum de raciocínios abstratos e artificiais. De qualquer forma, desde que o crítico, no nosso caso, salta da formalidade da imagem para abordar uma problemática mais ampla do cinema brasileiro ou para falar da influência deformadora da personagem principal, percebemos que seu discurso não é estéril. Mesmo o leitor que não quisesse entrar no mérito da questão teria de aceitar o fato de que a ideologia de um filme só pode ser procurada na imagem totalizante que a manifesta ao mundo. Ao contrário, as considerações de Jairo Arco e Flexa e de Ely Azeredo (a não ser que pretendam ser meras crônicas sobre o filme) correm o risco (e em Jairo Arco e Flexa isso ficou bem claro) de serem afirmações desenraizadas, na medida em que não se referem explicitamente à matéria visual.

II — Confronto entre duas críticas sobre o filme *Um Homem Célebre*. (Ficha técnica: *Um Homem Célebre*, Brasil, 1974. Direção: Miguel Faria Jr. Roteiro original: Miguel Faria Jr. e Jorge Laclete. Baseado no conto homônimo de Machado de Assis. Elenco: Walmor Chagas, Darlene Glória, Bibi Vogel, Ednei Giovenazzi, Fábio Sabag, Carlos Kroeber.)

1 — "Fora do Tempo". Crítica de Sérgio Augusto, *Veja*, 24 mar. 1976.

1.1 — A conclusão dessa crítica será, como o título indica, a de que o filme é anacrônico. Para chegar lá, através de seu habitual inconformismo estilístico, Sérgio Augusto parte da realidade atual do cinema brasileiro: o choque entre a pornochanchada e o filme/literatura ("uma nova opção certamente não faria mal a ninguém"). Como aspectos positivos do filme destaca sua "classe e nobreza de intenções" e o propósito de

demonstrar como são antigas as "discussões sobre as autênticas raízes da cultura brasileira" (polca ou choro? valsa ou marcha?). O protagonista (Pestana/Walmor Chagas) morrerá de elitismo crônico, na sua ansiedade mofina de ser compositor erudito.

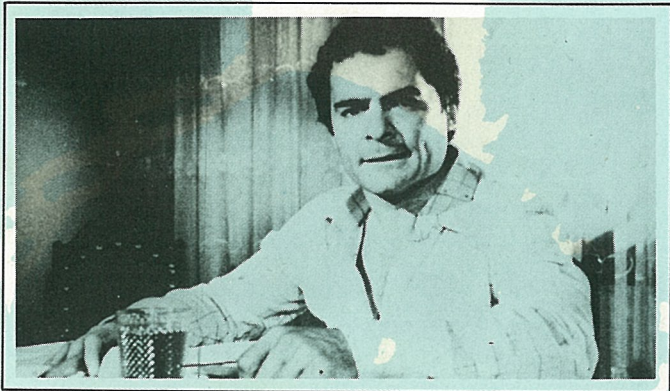
Para Sérgio Augusto, a falha do filme de Miguel Faria Jr. é seu descaso pelo "*background* sociopolítico da época em que decorre a ação (final do século passado) — e suas eventuais ressonâncias na evolução histórica do país". Segundo ele, ficaram ainda perdidas boas insinuações do conto de Machado, "na pretensiosa e pouco compreensível acronologia adotada pelos autores da adaptação".

1.2 — Percebe-se facilmente que o trabalho de Sérgio Augusto, sem deixar de ver o filme como uma manifestação do contexto contemporâneo do nosso cinema, procura analisá-lo em função das idéias por ele veiculadas, confrontando-o — ainda que ligeiramente — com o conto de Machado.

2 — "Retrato do Artista Quando Mal Consigo Mesmo". Crítica de José Carlos Avellar, *Jornal do Brasil*, 18 mar. 1976, cad. B.

2.1 — O primeiro parágrafo, sem rodeios, dá conta das intenções de José Carlos Avellar. Trata-se de descrever e de analisar uma seqüência significativa que caracterize aquilo que, para o crítico, constitui o estilo narrativo do filme: a descontinuidade. No trecho escolhido, com efeito, ele encontra sinais simples e precisos que teriam a função de levar o espectador a reconstituir o sentido das imagens, intencionalmente incompletas e desarticuladas: o compositor Pestana compõe um noturno para sua mulher, convida-a para ouvir a peça, ela a confunde com uma composição de Chopin. "Ação propriamente dita existe apenas nas cenas de amor e nos instantes em que a música conduz o plano". Tal estrutura, comenta José Carlos Avellar, só não se realiza plenamente porque o filme não conseguiu levar suas intenções até às últimas conseqüências. Além disso, as pistas ou sinais para a complementação das informações contidas na imagem não foram sempre suficientemente claros.

Passa José Carlos Avellar a tirar conseqüências dessa sua leitura, nos mesmos moldes em que o fizera a propósito de *O Predileto*. Importa ver se o estilo narrativo de Miguel Faria Jr. nasce espontaneamente da matéria ficcional e, em outra instância, se o "arranjo formal" contribui para uma melhor compreensão do cinema brasileiro. A história do artista em choque com o confronto entre sucesso popular e erudição *pode* (e se trata, naturalmente, de uma hipótese de trabalho)



O Predileto, Othon Bastos

"ter alguns pontos de contato com o próprio cinema atual, entre as pornochanchadas e as adaptações literárias".

2.2 — A preocupação pela crise do nosso cinema coincide em Sérgio Augusto e em José Carlos Avellar. Mas o segundo procura fundamentar sua afirmação num discurso que parte da análise formal de *Um Homem Célebre* para concluir que a opção narrativa pode ser lida como uma alegoria da situação do artista contemporâneo. Esta alegoria é pouco fiel na medida em que Pestana enlouqueceu e, portanto, se alienou da sociedade. A aproximação passaria a ser um mero exorcismo ("jogar na tela alguns dos nossos demônios"), o passado entendido e usado não "como um espelho crítico do presente", mas como um "muro de lamentações". Numa palavra, é a descontinuidade narrativa como reflexo da impossibilidade de continuar: "O cinema brasileiro se aproxima então dos filmes europeus para falar do desencanto, da falta de saída deste sentir-se mal consigo mesmo".

III — Desse estudo comparativo pode-se inferir um conjunto de informações sobre metodologia crítica. Embora condicionado pela relatividade do campo abrangido, o resultado presta-se a uma generalização bastante expressiva. Encontramos, assim:

— utilização de fatores extrínsecos ao filme (depoimentos do diretor, do produtor, dos atores, por exemplo) como balança para medir o equilíbrio entre as intenções e os resultados efetivamente alcançados;

— apelo ao que se poderia chamar de "erudição cinematográfica": informações estatísticas, situação do filme num contexto cinematográfico mais amplo, aproximação comparativa de dois ou mais filmes, análise da trajetória autoral de cineastas que possuam filmografia mais extensa;

— no caso específico de adaptações de obras literárias, confronto entre imagem fílmica e texto, para avaliação do posicionamento ideológico dos autores (do roteiro e do filme) diante da obra adaptada;

— mera pressuposição da análise, que, obrigatoriamente, deve preceder qualquer juízo de valor sobre um filme, ou, por outro lado (o que nos parece mais conseqüente e mais honesto), explicitação das etapas mais significativas que conduziram às conclusões apontadas no texto crítico impresso;

— portanto, diversificação constante na montagem do texto final da crítica (no caso do profissional que assina coluna periódica), pesquisando-se técnicas que melhor se coadunem com as intenções do escritor ou

com as do veículo jornalístico utilizado;

— formulação de hipóteses a partir da leitura fiel da imagem fílmica, com ênfase na integração do filme ao processo cultural totalizante que lhe é contemporâneo;

— cotejo sistemático entre filme e realidade ou entre filme e história, conforme cada situação particular.

A escolha do método crítico não é arbitrária. Ao contrário, nasce da própria análise, na medida em que as proposições e as dimensões estético-culturais do filme indiquem a direção mais aberta à exploração. A crítica, finalmente, se não deve ser uma recriação da obra posta sob seu crivo, não é também mera tradução literária dos elementos que a integram, com a eventual indicação de qualidades ou defeitos. O método ideal seria aquele que partisse efetivamente da leitura dos diversos níveis de significação da imagem (entendida na real complexidade que a caracteriza) e do estabelecimento de hipóteses devidamente comprovadas, para desembocar na criação de proposições. Estas serão tanto mais válidas quanto mais amplamente introduzirem o confronto fundamental entre o homem e a sociedade na qual ele está inserido.

IV — A análise fílmica

1 — Da análise pode-se ou não passar à crítica, pessoal ou profissional. O contrário é que carece de sentido: sem base analítica, a "crítica" não ultrapassa o nível de opinião. Com efeito, interessa-nos muito menos saber o que alguém pensa de um filme (gostei, não gostei) do que apreciar e avaliar os motivos que o levaram à emissão de tal juízo de valor. Mesmo de um ponto de vista estritamente pessoal, a análise é arma contra as acomodações passivas, diante das visões deturpadas do mundo, geralmente veiculadas pelos meios de comunicação social. Nesse contexto é que julgamos oportuna a proposição de uma metodologia crítica para o cinema, feitas todas as ressalvas que as análises anteriores mostraram ser necessárias.

2 — Uma dúvida falsa costuma surgir quando alguém se lança, pela primeira vez, à tarefa da análise fílmica: deve-se começar pelo enredo ou pela imagem? É a dicotomia entre forma e conteúdo, entrave que, se não for superado, conduzirá ao impasse dos velhos academismos. Nesse sentido, as contraposições propostas por métodos tradicionais, como o do IDHEC ("análise do enredo/trama", "análise dramática", "análise cinematográfica") ou o de Morlion ("dialética do tema central", "análise da linguagem cinemato-

gráfica") não podem ser levadas em conta senão como expedientes didáticos, mesmo assim de discutível funcionalidade.

O caminho mais lógico para se iniciar a análise será o da leitura da *estrutura narrativa*, entendendo-se esta como a organização, em função expressiva, das imagens e, nelas, dos conteúdos que constituem o filme. A colocação é abrangente desde que se assuma a imagem fílmica no processo dinâmico de sua plasmação: partindo-se da tomada ou plano, unidade expressiva, elemento espaço-temporal autônomo e indivisível, para se chegar à articulação de tomadas em blocos narrativos, que constituirão modelos estruturais teoricamente variáveis ao infinito. É claro que, na prática, nem toda tomada merecerá exame mais demorado. Mas é nela que, a rigor, tem início a manifestação do posicionamento do cineasta na representação do seu objeto (objeto = toda realidade visual e sonora, ficcional ou não, denotativa ou conotativa, reproduzida pelo filme). Imagine-se aqui tanto a imagem de um ator interpretando uma personagem quanto um rosto colhido na rua; tanto a sofisticação de um movimento de câmera, orientado para valorizar um gesto ou descobrir um ambiente, quanto a captação quase aleatória de um acontecimento. A tomada é expressiva, na sua dimensão imagética, na medida em que constitui uma *informação*, quase sempre complexa, dotada de polivalência significativa.

Da articulação das tomadas, entretanto, é que ganhará corpo o discurso narrativo e se afirmará o estilo, ou seja, a presença do autor. Na raiz do estilo estão as *opções*, as tomadas de posição diante da realidade ou, se considerarmos o ângulo oposto da questão, as *elipses*. Escolher um assunto (seja intuitivamente, seja pela dedução elaborada), determinar um enfoque preciso para o seu desenvolvimento, disseminar vivências e reflexões por toda a extensão do fio narrativo ou, por exemplo, concentrá-las em momentos aparentemente desvinculados da trama principal. Fazer da câmera um mero substitutivo do olhar de personagens estereotipadas ou usá-la como instrumento de observação do ser humano, em todas as suas dimensões. Aceitar a realidade, rejeitá-la ou interferir nela, reconstituir informações recebidas de textos ou de elaborações preexistentes (romance, teatro, pesquisa social ou histórica, entre outras) e, premeditadamente ou apesar das intenções em contrário, transformá-las em outros significados. Mostrar certas coisas de um certo modo e omitir outras. Eis o núcleo da criação, não apenas fílmica, que caberá ao crítico perce-

ber e analisar. Todo esse emaranhado de aceitação e de negações sucessivas constitui, assim, a matéria da reflexão crítica, tanto mais complexa quanto mais profundos forem os cortes proporcionados pelos filmes em exame. Detectar e revelar essas linhas de significação menos facilmente identificáveis pelo espectador comum, habituado em geral aos esquemas superficiais da ação inconseqüente (os enlatados da televisão podem servir de paradigma a essa tendência), eis a tarefa principal do crítico de cinema.

Voltando aos aspectos mais pragmáticos da metodologia crítica, quando se tratar de filme ficcional, a análise da estrutura poderá partir quer da identificação e exame das personagens principais, quer da definição das situações que constituem a ação. Todo filme de ficção é a história de protagonistas que, lançados em situações específicas, ou as modificam ou são modificados por elas. De fato, excetuadas as experimentações lingüísticas e os casos-limite, seria falha a ficção na qual não houvesse movimento temporal e, em função dele, evolução das personagens. A opção pela personagem ou pela situação, como ponto de partida da análise, será ditada, as mais das vezes, pela própria estrutura que se percebe no filme.

Finalmente, essa leitura da estrutura narrativa do filme deve conduzir a uma primeira síntese: a identificação dos fatos principais que lhe servem de apoio e do modo pelo qual esses fatos são apresentados. O que se pretende obter aqui não é o mero resumo do enredo ou trama, mas as linhas mestras, na sua concreitude de imagem fílmica, do arco narrativo através do qual a ficção ou o documento se oferecem ao espectador. Não apenas os fatos narrados, mas os fatos narrados através de um procedimento técnico com potencialidades e limites próprios que conduzem à articulação de uma linguagem. A linguagem de cada filme, analisada e criticada, é que constitui a matéria-prima para as hipóteses a serem formuladas e, em última instância, para a apreciação ou juízo de valor definitivo.

Mais dois exemplos ajudarão a esclarecer os conceitos até aqui desenvolvidos.

Começemos por *Lucky Luciano*, filme de Francesco Rosi (*O Bandido Giuliano* e *O Caso Mattei*), recentemente lançado no Brasil. À primeira vista, trata-se apenas de mais uma incursão do cinema no mundo do gangsterismo e da máfia. Do filme pode o espectador reter os assassinatos, os lances violentos, o suborno das autoridades, tudo girando em torno da personalidade maquiavélica do protagonista. Uma leitura mais atenta, entretanto, revelará a presença de



Um homem célebre, Darlene Glória e Walmor Chagas

um certo modo de encarar a realidade, já característico de outros filmes de Rosi. José Carlos Avellar (cf. *Opinião*, 26 mar. 1976, p. 20) chama a atenção para os letrados de apresentação, escritos sobre uma página de jornal, e os identifica como sinal do estilo do cineasta, que atuaria como um jornalista, estimulando o espectador a fazer o mesmo. A câmera vê e ouve as personagens, mas o faz somente na qualidade de observador atento e, talvez, privilegiado, sem a pretensão de interpretar e de explicar a interioridade das pessoas. Os fatos são mostrados tal como se encontram nos arquivos dos jornais; salta-se de um para outro, e o mosaico formado é que dá conta da direção proposta por Rosi: reconstituir e não interpretar. Nessa sucessão de depoimentos, destaca José Carlos Avellar a seqüência da visita às ruínas de Pompéia e sobre ela constrói sua argumentação: "Em verdade, trata-se de um ligeiro, irreverente e bem-humorado desvio do assunto principal. Sua importância se deve ao fato de que ela revela o outro ponto de apoio do cinema de Rosi. Definir os seus filmes como encenações à maneira de uma reportagem não explica tudo. O importante é que essa encenação recoloca a platéia em contato com as marcas de uma história intencionalmente reduzida a uma paisagem tão incompleta quanto as ruínas de Pompéia". E, mais adiante: "Rosi não procura preencher os vazios da história de Luciano, e aí se encontra o melhor do filme. Não só porque tudo se mantém fiel aos fatos tal como os conhecemos, mas também porque ele joga sobre o real uma construção dramática que incentiva na platéia a vontade de se perguntar".

Uma segunda ilustração, tanto da variedade das soluções que o cineasta pode criar ao estabelecer o "tratamento" da matéria escolhida para o seu filme quanto, em contrapartida, da atenção que requer toda leitura abrangente dessas manipulações: a curta-metragem *Lizetta*, de Luís Paulino dos Santos, baseada no conto homônimo de Antônio Alcântara Machado. A Lizetta do texto é uma menina pobre que, numa viagem de bonde em companhia da mãe, lá pelos anos 30, sente uma vontade enorme de brincar com o ursinho de pelúcia que uma menina rica mantém fora de seu alcance. Já em casa, sua manha e choro farão transbordar a paciência da mãe, e ela levará uma surra. Salva pelo aparecimento de Hugo, o irmão mais velho, que lhe dará um ursinho de lata, a menina tranca-se no quarto com o brinquedo e, diante de meninos da redondeza, passa a assumir o papel de possuidora egoísta.

Com o seu bondezinho amarelo, com o vestuário bem pesquisado, com o linguajar típico dos italianos do Brás, Luís Paulino dos Santos recriou a atmosfera dos anos 30, sugerida pelo conto; quanto ao resto, apenas reconstituiu os diálogos e as situações sugeridas pelo escritor. Ao trabalhar a segunda parte da narrativa, entretanto, sentiu o cineasta que não seria suficiente adotar a técnica até então usada. Acrescentou, assim, algumas seqüências, naturalmente por julgá-las enriquecedoras da leitura que ele próprio fizera do conto, visando a sua transposição para o cinema. A montagem alternada de dois pólos conflitantes (de um lado, a mãe afogueada pelo calor de um braseiro; de outro, os resmungos irritantes da menina que quer o urso) conduz com verossimilhança ao momento da surra. A imagem do rosto sofrido da italiana, passada a raiva, dá conta da compaixão que Luís Paulino dos Santos tem pela personagem, colocando-a com dignidade no lugar secundário que lhe reserva a narrativa do filme. Logo em seguida, Hugo, o irmão, não se limita a dar à menina o ursinho de lata: ele constrói o brinquedo, numa seqüência marcada por um ritmo alegre, que conduz a criança, do choro convulso, à posse almejada. Finalmente, a defesa do ursinho de lata não se resume a uma negativa ou ao bater de portas: Lizetta corre, esperneia, defende com unhas e dentes a sua propriedade. A verdade é que Luís Paulino dos Santos, para chegar à mesma conclusão do conto, dobrou-se às exigências que os mecanismos da imagem fílmica pareciam-lhe fazer: era preciso insistir, acrescentar novos detalhes para que se preservassem as intenções originais, justificando-se, assim, o que poderia parecer, à primeira vista, extrapolação desnecessária e gratuita.

A dificuldade da crítica cinematográfica está justamente aqui: diante de cada novo filme, ou melhor, diante de cada nova proposta de elaboração fílmica da realidade, é indispensável que o crítico refaça seus conceitos e destrua seus preconceitos, numa abertura que se requer constantemente renovada.