

O FILME - "Die Puppe" (que chegou a ser exibida comercialmente no Brasil como "A Boneca de Amor" é a fita que mesmo a crítica contrária a Lubitsch sempre respeitou. Misto de "commedia dell'arte", "music-hall" e espetáculo de marionetes, "Die Puppe" se assemelha à farsa burlesca própria do espírito berlinesense. No mesmo ano de 1919, Lubitsch realizou quatro ou cinco outras fitas, entre as quais a famosa "Princesa das Ostras".

O público europeu do início da década de 20 transformou "Die Puppe" num grande sucesso, somente comparado a "The Kid", de Charlie Chaplin, distribuída na mesma época. Entretanto, somente chegou aos EUA depois de 10 anos, sendo inexplicavelmente proibida, talvez a luz de certo anticlericalismo sem maldade nela contido, fundamentado na tradição popular de apresentar, não sem certa simpatia, os frades como boas-vidas e glutões.

Aspecto bastante curioso de "Die Puppe" é a sua cenografia frequentemente estilizada, sobretudo na cena da cozinha, onde todo o instrumental se acha pintado sobre a parede de papelão. É preciso não esquecer que nesse mesmo ano de 1919 surgia aos olhos es-
pantados do mundo "O Gabinete do Dr. Caligari", em que os cenários e os efeitos de luz e sombra eram pintados em telões.

A comicidade das situações de "Die Puppe" é frequentemente ressaltada pelo duplo-sentido das legendas, recurso do qual Lubitsch se tornara um mestre durante sua carreira nos EUA, constituindo uma das características do seu famoso "toque".

"Die Puppe" conserva as lições ainda recentes do cinema cômico francês -- primitivo com a herança dos espetáculos populares tradicionais. A perseguição de Lancelot von Chaunterelle, o tímido herdeiro a quem as mulheres fazem tremer, evoca passagens de inúmeras comédias feitas no início do século pela Pathe. Ao passo que a figura do empregadinho turbulento e audacioso de Hilarius, o inventor da boneca, é baseada na longa lista de meninos impossíveis do velho cinema francês. O próprio Hilarius não fica longe daquelas personagens do teatro clássico italiano de improvisação.

A fita, com toda a sua inventiva que ainda hoje nos diverte à larga, contribuiu para amenizar um pouco o período de depressão e desespero, que foi a década de 20 para a Alemanha, época dos sa-
dicos mórbidos, do amor num caixão de defunto, do mais cruel masoquismo, dos maníacos de todo o gênero, dos homossexuais, astrologos e sonâmbulos, que faziam os estúdios produzir os filmes e os personagens mais sombrios e estranhos que o cinema já viu.

A. Carvalhaes (1965)

OS FILMES - Em 1930, o Visconde de Noailles, que fôra o benemérito produtor do classico filme de Luis Bunuel "L'Age d'Or", encomendou a Jean Cocteau um desenho animado. Cocteau fez ver ao visconde que tal empresa iria requerer técnica e técnicos de que a França, naquele momento, não dispunha. Entretanto, Cocteau - não deixou de propor a realização de um filme "tão livre quanto um desenho animado". Assim nasceu a primeira experiência cinematográfica de Cocteau, "Le Sang d'un Poete", onde ele - onde ele pôde escolher, com a liberdade de um desenhista, ros tos e lugares num mundo novo, inventado. A este filme chamou Cocteau um documentário "realista", ou ainda, "fita de alegorias", onde a música sublinha os ruídos e silêncios. O resultado é fiel aos seus textos de poesia, propondo temas que se se rão reencontrados 20 anos mais tarde, em "Orfeu".

Na época, "Le Sang d'un Poete" foi qualificado - como, aliás, tudo aquilo que escapava ao senso dramático do cinema - de "avant-garde". Foi também assimilado à estética surrealista e apontado como consequência de "L'Age d'Or", isto sem levar em consideração que o filme de Brunel estava sendo realizado ao mesmo tempo que o de Cocteau, sem que este tomasse conhecimento daquêle. Depois, pela fidelidade de "Le Sang d'un Poete" ao espírito já revelado por Cocteau na poesia, não pode ser considerado um filme surrealista.

A primeira experiência cinematográfica de Cocteau suscitou enorme interesse. De tudo que se disse, vale registrar a opinião de especialistas sobre a sequencia inicial do filme, que é também a final. "Le Sang..." começa com o desmoronamento da chaminé de uma fábrica, que logo é interrompido na tela para desenvolver as imagens poeticas do autor. Findas estas, ao cabo de 50 minutos de projeção, a chaminé torna a desmorronar, para mostrar que o tempo da ação é tão breve quanto um sonho ou o desmoronar de uma chaminé. Pois bem: um círculo de estudos psicanalíticos viu nesta imagem um simbolo fálico.

Quanto a "Orfeu", sabemos que Cocteau fez exhibir uma peça teatral com identico titulo em 1927. O filme, entretanto, não é a sua adaptação. Cocteau tomou os mesmos personagens, "aqueles do mito - eterno, aqueles do mito pessoal", dentro de uma ação por ele concebida de acôrdo com a otica cinematografica, resultando num filme irreal mas dentro de cenarios realistas, ate mesmo veridicos, no qual os modos já entrevistados 20 anos antes, durante sua estreia na tela, aqui também estão, depurados.

A. CARVALHAES (1965)

Qualquer argumento que êle trata, qualquer autor que adapta, resultam na sua própria personalidade, na sua maneira de ver o mundo, dentro de um estilo "vienense", que é um pouco aquêle da valsa. A inigualável câmara de Ophuls, em elegantes "travellings", tem a movimentação suave da valsa vienense.

Em 1940, Ophuls, como tantos outros diretores europeus, vai para Hollywood. Ali, entretanto, consegue fazer seus filmes como se ainda estivesse em Paris ou Viena: o gosto pelo detalhe e o tom poético ainda são os mesmos. Um dos filmes mais interessantes deste período é, sem dúvida, "Carta de uma desconhecida", que leva Ophuls de volta a Viena do fim do século, uma Viena admiravelmente recomposta nos estúdios.

O tema deste patético romance de Joan Fontaine por Louis Jordan é aquêle que mais aficciona o cineasta: a fragilidade do amor e a amargura das suas lembranças.

Em 1950, já de volta à Europa, Ophuls realiza sua primeira obra-prima, "La Ronde", baseado em Arthur Schnitzler, nela reencontrando uma Viena mais melancólica, portanto fiel ao seu destino. Obra brilhante e ligeira (brilhante pela destreza com a qual é tratada, por seus cenários enevoados, e ligeira por seu tema, que é o amor) não foi, na época, compreendida pela crítica. Como também não foi compreendida sua derradeira criação, "Lola Montez", 5 anos mais tarde, causadora de tanta polêmica e desgosto, além de uma remontagem desastrosa que, dizem, apressou a morte de Ophuls.

Não obstante, "Lola Montez" foi a primeira utilização inteligente do CinemaScope. Suas 4 histórias são, na verdade, 4 episódios da vida de Lola Montez: o fim de uma aventura com Listz, a evocação de sua juventude, sua ascensão à vida galante e, enfim, seus amores com Louis II, rei da Baviera. Os 4 episódios são inseridos num quinto, que engloba o filme: Lola exibida num circo como fenômeno, termina sua vida escandalosa sob a direção de seu derradeiro amante, um mestre de cerimônias do picadeiro.

FILMOGRAFIA - "Dann Schon Lieder Lebertran" (1930), "Die Verliebte Firma" (1931), "Die Lachenden Erben" (1931), "La Fiancée Vendue" (1932), "Liebelei" (1932), "La Signora di Tutti" (1933), segunda versão de "Liebelei" (1934), "On Vole un Homme" (1934), "The Trouble with Money" (1934), "Divine" (1935), "La Tendre Ennemie" (1936), "Yoshiwara" (1937), "Le Roman de Werther" (1938), "Sans Lendemain" (1940), "De Mayerling a Sarajevo" (1940), "Vendetta" (1946), "The Exile" (1948), "Letter from an Unknown Woman" (1948), "Caught" (1949), "The Reckless Moment" (1949), "La Ronde" (1950), "Le Plaisir" (1951), "Madame de..." (1953), "Lola Montez" (1955).

A. CARVALHAES (1965).

fisionomia extremamente expressiva, mas constituída em tórno de um nariz ridiculamente pequeno, coroada por cabelos duros e espichados.

No terreno afetivo nunca chegou a ser adulto. Não obstante, casou-se com Pera Attacheva e teve vida em comum com Mary Seton. Eisenstein reconhecia na própria personalidade certo bissexualismo intelectual (como o de Honoré de Balzac) e, por isto, seus inimigos - Pudovkin entre os primeiros - nunca omitiram o tema sexual nas campanhas movidas para desacreditá-lo na sociedade soviética. O gosto de Eisenstein pela pornografia gráfica e verbal (na qual Jesus Cristo desempenhava importante papel), chocava estas pessoas. Sua companhia em sociedade não devia ser nada agradável, pois o mal-estar que êle sentia nestas ocasiões levava-o a exteriorizações "clownescas" ou a agressividade. Extremamente longos foram, entretanto, os seus períodos de crise e depressão.

Quanto mais se conhece Eisenstein mais se aprofunda a impressão acabrunhadora de que, talvez, a sua vida tenha sido essencialmente uma gigantesca frustração intelectual, artística e humana. O mesmo homem que ofendia o puritanismo e, ao mesmo tempo, era capaz de abençoar com o sinal da cruz, sentiu-se, nos momentos decisivos de sua existência irremediavelmente só.

No ano de 1924, êle realizou seu primeiro filme, "A GREVE". Num ensaio escrito 10 anos mais tarde, Eisenstein considerou esta obra como impregnada de teatralidade, mas onde um objetivo fundamental, fôra atingido: a expressão unitária da coletividade operária. A partir de então, o herói dos filmes passava a ser a massa. Eisenstein foi o primeiro a usar no cinema a coletividade não individualizadas como heróis principais. Se alguns personagens são destacados no desenrolar da trama são sempre como tipos e não como indivíduos.

Sempre tendo a massa como personagem principal, Eisenstein realiza em 1925 seu segundo filme. "O ENCOURAÇADO POTEKIN", hoje conhecido como um dos maiores filmes jamais feitos. Nele, o cineasta desenvolve suas concepções a respeito da montagem de "atrações", da utilização do pormenor ou dos choques emotivos e sensoriais.

Para comemorar o 10º aniversário da Revolução, Eisenstein realizou em 1927 "Outubro". Instalado no Palácio de Inverno, Eisenstein e seus 3 mil figurantes quebraram mais janelas do que os revolucionários em 1917. O filme, ao mesmo tempo que é percorrido por poderosas forças emocionais, exprime concepções intelectuais, artísticas e pessoais extremamente complexas e sutis. A utilização da montagem e do símbolo-recursos empregados no "Encouraçado Potemkin" de forma direta e simplificada-adquirem um "Outubro" uma elaboração vertiginosa, tal o empenho de Eisenstein em dar formas e ideias abstratas ou provocar, com o cinema mudo, efeitos audiovisuais.

Mas, absorvido pelo seu trabalho criador, Eisenstein cometeu um "pecado" grave contra os soviéticos: não tomou conhecimento das modificações políticas que se processaram durante os últimos meses. Quando a fita ficou pronta, Trotsky caíra em desgraça. Foram necessários 5 meses de trabalho extra para refazer a montagem, eliminando todas as imagens em que aparecia a figura do organizador do Exército Vermelho.

Estreado "Outubro", foi o filme duramente criticado - na URSS, porque Eisenstein não estava mais atualizado em relação aos rumos da sociedade soviética. Os tempos da massa, assim como os do vanguardismo que os precederam, tinham passado.

Iniciava-se agora a era do herói e do super-homem, tratados num estilo conformista.

"Outubro", entretanto, permanece naquilo que sempre foi: um dos filmes mais ricos em ideias e estímulos artísticos.

FILMOGRAFIA - SERGEI MIHAILOVITCH EISENSTEIN, que nasceu em Riga a 23 de janeiro de 1898 e faleceu em Moscou a 11 de fevereiro de 1948, realizou os seguintes filmes:

"A Greve" - 1924;

"O Encouraçado Potemkin" - 1925;

"Outubro" - 1928;

"A Linha Geral" - 1929;

"Alexandre Nevsky" - 1939, e

"Ivan, o Terrível" - 1945/46,

além de outros, inacabados ou interditados pelo governo soviético.

A. CARVALHAES (1965)

dos cineastas, tornava-se para Clair um elemento de fantasia e contraste que a imagem, todavia soberana, provoca e conduz. Através destas qualidades formais, Clair dá o exemplo de um estio eminentemente francês, pontilhado pelas duas principais características de toda a obra, passada e futura, do cineasta: a ironia e a poesia.

O DIRETOR - René Chomette, que foi René Després como jornalista e se tornou René Clair como cineasta, nasceu em Paris a 11 de novembro de 1898, segundo filho de um comerciante de sabão. Sua carreira de diretor cinematográfico começou na França em 1923, continuou na Inglaterra em 1935 e nos EUA em 1940, regressando ao seu país em 1947, onde até hoje se mantém em moderada atividade.

De temperamento irrequieto, desde adolescente lia e escrevia muito e frequentava diariamente o teatro. Assinava dois jornais: um era reacionário e o outro anarquista. Com 18 anos está na guerra, dirigindo ambulâncias, até que sofre um desvio na coluna vertebral e vai parar, por seis meses, num hospital, onde continua a escrever anotações e poemas que nunca foram publicados.

Com 20 anos foi desmobilizado e começou a carreira de jornalismo, não tanto pelo jornalismo em si mas pela boemia que cerca o ambiente. Um colega o apresentou à cantora Damia e esta o introduziu no mundo artístico e o chamou para fazer um papel de galã. O cinema não o interessava (como ele mesmo confessa) mas sim as mulheres que nele atuam. Os filmes americanos, alemães e suecos da época acabaram por fazer o jovem ator a pensar mais serio.

Em 1923, Clair estreou dirigindo "Paris Qui Dort", tema simples que permitia ação puramente visual: um sábio mergulhava toda Paris num sono letárgico, do qual apenas escaparam alguns personagens que se encontravam no alto da Torre Eiffel. Ao descer, eles se viram donos da cidade adormecida. Desde este primeiro momento, Clair tornou-se mais que um simples diretor; tornou-se um autor cinematográfico, pois é ele quem escreve pessoalmente os seus filmes e os acompanha no seu desenvolvimento técnico.

Seus principais filmes são: "ENTR'ACTE" (1924), uma das primeiras películas surrealistas; "UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE" (1927) um dos clássicos da comédia mundial; "A NOUS LA LIBERTÉ" (1931), que inspirou Chaplin a fazer "Tempos Modernos"; -- "LE SILENCE EST D'OR" (1947), que marcou sua volta a França, onde ainda realizou: "ENTRE A MULHER E O DIABO", "ESTA NOITE É MINHA", "AS GRANDES MANOBRAS", "POR TERNURA TAMBÉM SE MATA" e "TODO O OURO DO MUNDO".

A. CARVALHAES (1965)