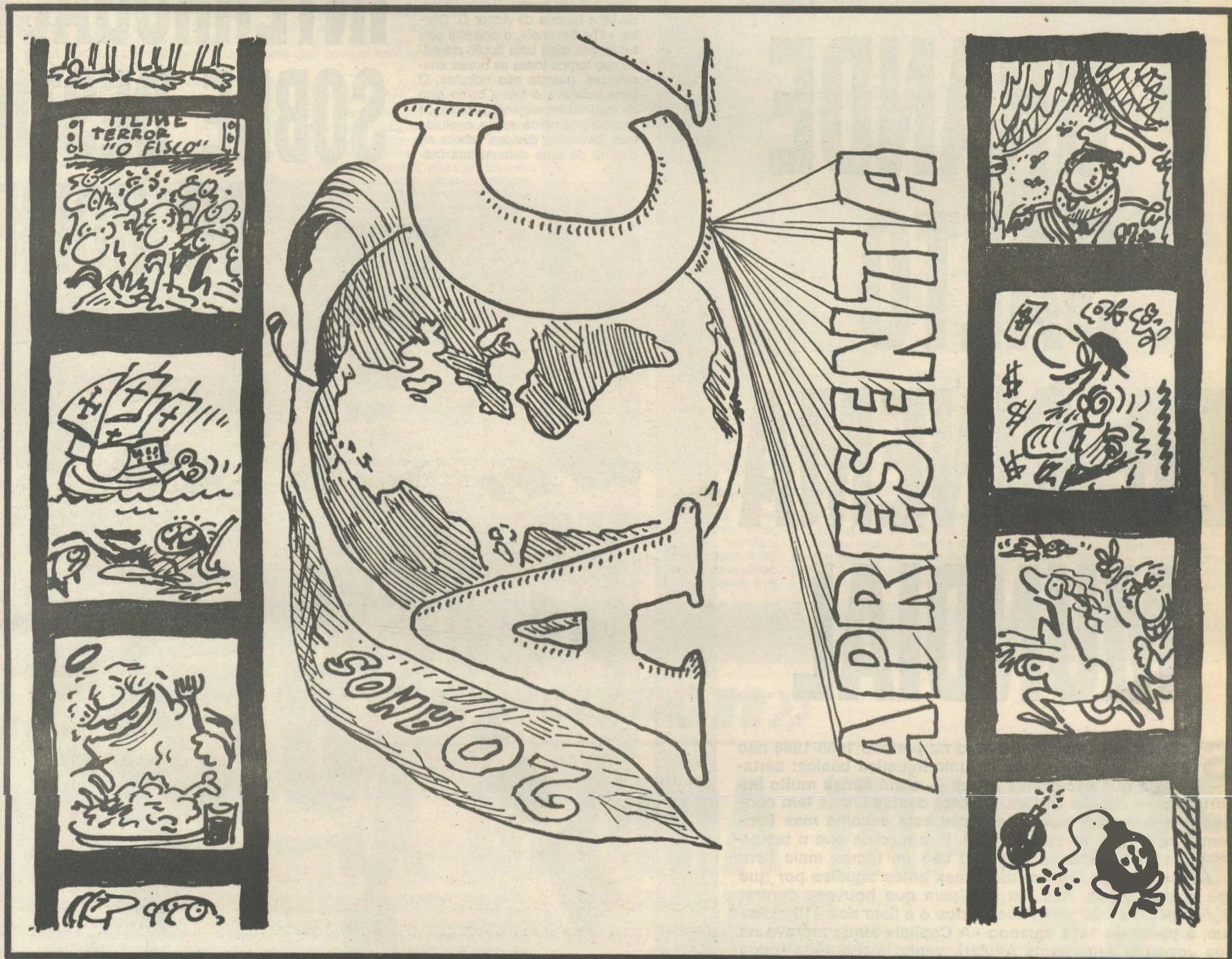


MEMÓRIA DO CELULÓIDE



CINEMA MÁGICO DA PAIXÃO AO CRIME

20.º ANIVERSÁRIO - N.º 3

A CAPITAL

Director: RODOLFO IRIARTE

Suplemento
do jornal
«A Capital»

NÃO PODE SER VENDIDO
SEPARADAMENTE DA EDIÇÃO
DE 23 DE FEVEREIRO DE 1988

A CAPITAL

Vinte anos

O GRANDE SALTO DO CINEMA MUNDIAL

SELECCIONAR os 20 melhores no período 1968-1988 não parece de molde a evitar uma injustiça básica: certamente que excelentes filmes — e até filmes muito importantes — ficarão de fora. O autor destas linhas tem convicção e que será sempre artificial esta escolha mas também é certo que há preferências. E, à medida que o tempo vai passando, sente-se que não são os filmes mais bem classificados que contam mais mas antes aqueles por que nos apaixonamos. Não me admirava que houvesse contradições entre os 20 agora escolhidos e a lista dos «10 mais» que, a partir de 1974 (quando «A Capital» ainda morava na Rua Joaquim António de Aguiar), venho elaborando todos os anos. Também segui uma regra que me obrigou a colocar de lado alguns filmes que mereciam estar presentes e essa regra consiste em que não houvesse nenhum realizador a «bisar» embora me apetecesse fazê-lo, por exemplo, com Fellini: «Amacord» em 1974 merecia ter sido seguido por «O Navio» em 1987.

O cinema nestes 20 anos deu um grande salto (o próprio conceito da sala-cinema mudou radicalmente) e, entre nós, em 1974 o fim da censura abriu possibilidades de os portugueses, já maiorzinhos, verem um tipo de filme a que não estavam habituados. Vivemos também o período do cinema político, a euforia dos efeitos especiais, a decadência dos géneros e o seu renascimento, o crescente domínio da máquina de distribuição americana sobre todos os mercados, as tímidas tentativas para dar um novo «élan» ao cinema europeu. Ao contrário do que muitos esperavam, o cinema parece estar a coexistir menos mal com o vídeo (e hoje acaba por sair mais barato alugar uma cassete do que ir ver o filme a uma sala) e, mais uma vez, os profetas da desgraça se enganaram.

Os 20 magníficos do período 1968-1988 são portanto os escolhidos pela memória e pela preferência pessoal. Claro que também havia outros filmes, outros nomes que deviam estar lá. Mas tem que ser assim. À distância são estes que mais me impressionaram. E aqueles de que fiquei a gostar mais, acima das modas, das correntes e dos estilos de momento.

Coordenação de
JOSÉ VAZ PEREIRA

1968

«2001 — UMA ODISSEIA NO ESPAÇO», de Stanley Kubrick. Já foi dito e redito: o filme espacial de Kubrick é um marco. Desenvolvendo uma história de Arthur C. Clarke, «The Sentinel», o cineasta perfeccionista criou uma ficção científica que tomou todas as outras anacrónicas, quando não ridículas. O filme colocava o futuro como algo de inquestionavelmente perfeito, de tecnologicamente muito evoluído mas levantava dúvidas quanto ao destino de uma determinada mis-



Todos os pormenores são respeitados na «Odisséia» de Kubrick

são e, num sentido mais lato, de todo o nosso destino. A estreia provocou furor e não faltou quem chamasse a Stanley Kubrick maçador e pretencioso. «2001 — Uma Odisséia no Espaço» foi acusado de hermetismo. Talvez isso derivasse de o filme ser tão superior na concepção visual que pouco tempo restava às pessoas, seduzidas pelas imagens, para reflectir no seu sentido.

Kubrick adverte que a conquista de espaço não é isenta de perigos, sendo os maiores construídos por nós próprios, que o tempo é um conceito fugidio que tem de ser colocado em termos novos (o que explica a perplexidade de alguns perante os milhares de anos-luz que o filme percorre) e que os homens, desde o Paleolítico a «Gemini», sempre representaram Deus de uma forma ou de outra. A chapa enigmática que atravessa a longa jornada pode representar uma civilização mais adiantada que já «passou por ali» ou a ideia de Deus que explica o inexplicável.

O director pinta magnificamente a vida a bordo da nave onde o computador HAL 2000 entra numa de frenesi e desconfiança e começa a agir por conta própria; o acasalamento da nave com a «shuttle» no espaço; a jornada psicadélica no tempo; o «briefing» no hotel

«2001» Odisséia no Espaço

INTERROGAÇÃO SOBRE DESTINO DO HOMEM

do cosmo onde se dá nota de que qualquer coisa de estranho se passa num planeta distante e que tem o ar de um «manager», em tom «cool», dirigindo-se a uma convenção para comunicar que as vendas não estão tão boas como se esperava. Dentro da nave, Kubrick consegue também duas ou três sequências deliciosas aproveitando os resultados da falta de gravidade.

A «Odisséia no Espaço» constituiu uma epopeia no aspecto de filmagens, efeitos especiais e construção de maquetas. O filme foi inteiramente rodado na Inglaterra onde os estúdios rivalizam com os americanos em espaço, feitiçaria tecnológica e controlo de qualidade. Kubrick quis que tudo resultasse natural e autêntico. A ideia da tábua lançada pelo macaco que, no azul do céu, se transforma numa nave que voga serenamente no espaço, é um daqueles achados que fazem do cinema um meio de expressão à parte. Os temas musicais utilizados por Kubrick em «2001» tornaram-se mundialmente conhecidos, são um emblema do filme e fundem-se às mil maravilhas com a acção. Houve atenção a todos os pormenores e esta jornada no espaço surge como um todo coeso, como um edifício harmonioso sem falha ou erro de concepção.

«2001» abriu uma brecha no género que dava mostras de espaço e deu origem a todo um movimento de renovação incluindo caminho seguido por George Lucas e Steven Spielberg que acreditaram que era possível brincar com os receios e as fantasias «science fiction» e as de outros que procuraram insistir nas coisas carregadas. O próprio Arthur Clarke nada teve a dizer acerca do filme a não ser exprimir a sua admiração. Passada a tempestade inicial, os comentadores reconheceram que eram obras como as que mudavam a história do cinema. «2001 — Uma Odisséia no Espaço» depressa se achou entre os que estão a abrir caminho para conseguir um lugar definitivo na lista dos dez melhores de sempre.

Ao ver o filme de Stanley Kubrick reencontra-se a emoção que se experimenta a ler os grandes escritores de ficção científica como Clarke, Ray Bradbury e Philip Dick. «2001 — Uma Odisséia no Espaço» transforma-se num caso único na descoberta de um mundo novo através da magia da imagem e constitui uma sensação fantástica para o cinéfilo. O filme de Stanley Kubrick tem muitos pontos a favor, mas talvez o que mais destaca é que nós «também» temos aquela jornada e não nos sentimos de fora.

1969 «Aconteceu no Oeste»

A EPOPEIA DOS REVÓLVVERES

«**A** CONTECEU NO OESTE» surge num período em que o «western» era considerado um género morto e, à parte alguns sucedâneos europeus, já não se faziam filmes destes. A visão de Sergio Leone é esplendorosa, surgindo com uma tremenda dimensão barroca a recriar a época heroica do Oeste americano quando a fronteira estava aberta e o comboio ainda era novidade. Considerado na filmografia de Leone, «Aconteceu no Oeste» («Once Upon a Time in the West») não deixa de ser curioso. É que o director que tinha feito uma série de longas metragens a imitar o «western», quase todas interpretadas por Clint Eastwood, parecia render-se na sua saga aos valores e aos mitos que haviam transformado o filme do Oeste em mais uma lenda.

«Aconteceu no Oeste» revela o toque de um cineasta que domina o seu projecto e a «mise-en-scène» que o concretiza como um maestro conduz a sua orquestra. Ele deixa-se tomar pelo fascínio das terras desbravadas, dos novos horizontes a conquistar como, mais tarde, um «Era Um Vez na América», se mostra seduzido pela paisagem urbana e pela sua agressiva tentacularidade. Mas, como já foi muitas vezes notado, «Aconteceu no Oeste» não é apenas uma visão de um período excepcional da expansão para oeste. É também combinada com o repetir de certas coordenadas comuns e com certas figuras inevitáveis, a idealização de uma certa visão do cinema, como se quisesse fazer um filme sobre os sonhos com que as fitas de «cow-boys» encheram a nossa infância.

E, dentro dessa perspectiva, «Aconteceu no Oeste» é um filme absoluto, isto é, manejado por um director que não deixa levar qualquer interferência entre o seu projecto e a execução (mas, lamentavelmente, acabou com duas versões e, numa delas, a mais curta, não inclui a morte de uma das personagens principais, Cheyenne, pelo que parte da narrativa nos escapa). Esse tom absoluto é aterradorante na sua determinação, mas inclui igualmente uma poderosa carga de fascínio.

Leone jogou nas vedetas. Henry Fonda (contra as expectativas num

papel de mau), Jason Robards, Charles Bronson e Claudia Cardinale estão à frente de um elenco onde há numerosos «notáveis» nas segundas linhas. O director, apoiado na escrita por nomes como Dario Argento e Bernardo Bertolucci, criou um esquema simples de ambição e de vingança em que Frank (Henry Fonda) procura apoderar-se de terras e de poder enquanto o Homem (Charles Bronson) vive para ver o dia em que descobrirá — ou melhor reconhecerá — o salteador que enforcou o seu irmão mais velho. Estas aproximações da memória, em que uma câmara desfocando vai-se «lembrando», com progressiva nitidez de uma imagem que ainda está confusa, são sublinhadas por um tema musical fortemente «catchy» e evocativo em que Ennio Morricone (a partitura de «Aconteceu no Oeste» é dos seus momentos mais conseguidos, um «sound track» fabuloso) cria todo um enquadramento emocional para a imagem.

Frank e os seus bandidos têm uma ideia do mundo do Oeste, talvez a dos capitalistas e dos empreendedores do caminho-de-ferro seja outra, a de Jill, a prostituta de Nova Orleães que regressa para conseguir um lugar ao sol, é capaz de ser ainda outra. Ou a de Cheyenne. Ou a do Homem que parece condenado à solidão quer esteja no meio da pradaria



O Oeste, tal como o imaginámos, é o tema de Leone

quer num «saloon» pejado de gente. Tudo isto é simples, esperas, tiros, traições, amor sem amor, cavalgadas, esperanças, confrontação final, uma «sample» suculenta das receitas do velho Oeste. O que marca é o

tratamento, em Sergio Leone o estilo é tudo. Utilizando planos distantes, ou «close-ups» à flor da pele onde as paisagens do rosto se definem com a dureza do granito, ele faz em «Aconteceu no Oeste» uma ópera

barroca de uma sumptuosidade majestosa. O filme é o mito do Oeste transformado em obra-prima, a lenda feita cinema, a epopeia reconstruída pela ilusão. Com Sergio Leone, os velhos sonhos voltam a funcionar.

1970 «Patton»

A GLÓRIA INADIÁVEL

«**P**ATTON», de Franklin Schaffner. É muito possível que a minha preferência por «Patton» como o grande filme de 1970 (e claro que houve outros muito bons ou talvez melhores) seja derivada do dedo que Francis Coppola pôs na realização. Desde «Apocalypse Now» a «Jardins de Pedra» Coppola demonstrou ser bom com militares. Mas já o havia demonstrado em «Paris já Está a Arder?» e «Patton» sabe falar de homens com farda. São para ele material humano como outro qualquer e como enfrentam constantemente situações em que a capacidade de decisão vem ao de cima, são obviamente excelente assunto cinematográfico. As pessoas não vão ao cinema para ver o que acontece todos os dias, querem outra coisa.

«Maior do que a vida.» Esta expressão de que se usa e abusa para dar a força sugestiva quase hipnótica da tela aplica-se porventura a «Patton» mais do que a qualquer outro filme. Ou mais do que a qualquer outro personagem. Aqui há a firme intenção de dar «maior do que a vida» à figura desse cabo de guerra a quem um oficial do Estado-Maior alemão (uma figura nitidamente sublinhada por Coppola) chamava um «magnífico anacronismo». Patton combatia de uma maneira diferente e queria-se à frente de homens diferentes. Usava revólveres com coronhas madre-pérola à cintura, detestava Montgomery e não se importava de um comentário desleal sobre os russos, «leais aliados».

Tendo como pano de fundo a bandeira com as listras e as estrelas, de capacete de aço, uniforme a rigor e bengalim, Patton (George C. Scott) dirige-se directamente ao público falando daquilo que, em sua opinião, devem ser as motivações militares, dar não a vida pela pátria mas fazer com que o outro «filho da puta» morra dando a vida, talvez pela dele. Para Patton guerra é guerra — e a sua divergência com os políticos é essa — e há que travá-la até ao fim. Não se pode negociar a meio ou parar. E os soldados todos, tal como os fuzilheiros navais de «Full Metal Jacket», têm que ser «killing machines», o inimigo não pode ter a sombra de

uma «chance».

Os generais alemães, sobretudo o marechal-de-campo prussiano Von Rundsted declarou que não havia a recer a invasão. «Vamos atirá-los ao mar.» Não veio a acontecer assim. Apesar da vantagem estratégica do exército alemão do Oeste, os aliados não só consolidaram as suas posições no litoral, como lançaram «setas» que terminaram, por vezes, com o envolvimento de divisões inteiras. A «seta» mais avançada era a de Patton, as suas colunas blindadas não tardaram a flanquear Paris e a dirigirem-se para o Reno. Não era já o exército alemão do Oeste mas só Washington que o podia parar. Patton, para quem a glória não pode ser adiada ou mitigada, queria chegar primeiro a Berlim. Estaline também.

Que não se busque em «Patton» uma cronologia das operações militares, embora estejam lá o Norte de África, a Sicília, a França e depois a contra-ofensiva das Panzers nas Ardenas que o controverso general travou no momento oportuno, percorrendo com as suas colunas milhares de quilómetros. Talvez o sugestivo, o que chama a atenção no filme é o que se passa fora das batalhas, a guerrilha de bastidor com o seu poder de desgaste e o seu tráfico de influências. Para essa guerra é evidentemente que Patton não serve. Conductor impar de homens debaixo



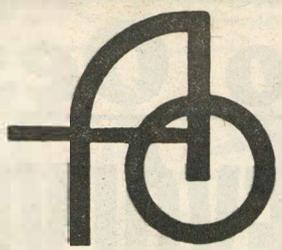
Patton, o general cow-boy no dizer de Hitler, é magnificamente interpretado por Scott

de fogo, é um «bom loser» nas manobras de corredor. O subtil, na obra de Schaffner, reside em revelar a melancolia no meio do triunfo, o adeus às armas envolto entre os clamores da vitória. Na pobre paz que se ia seguir ao pesadelo, Patton teve a percepção de que não havia lugar

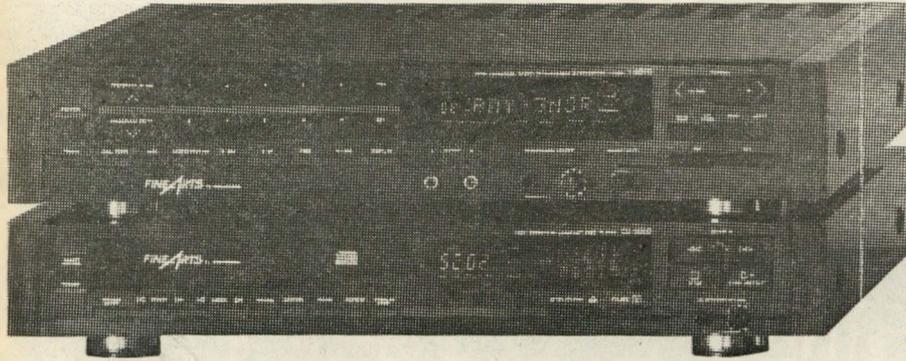
para ele. Também há desemprego para os guerreiros.

Schaffner e Coppola pintaram o retrato de um homem que «falava» com Alexandre, Aníbal e Napoleão, que era no fundo um solitário. Não só por estar fora do seu tempo ou por os generais de gabinete não o

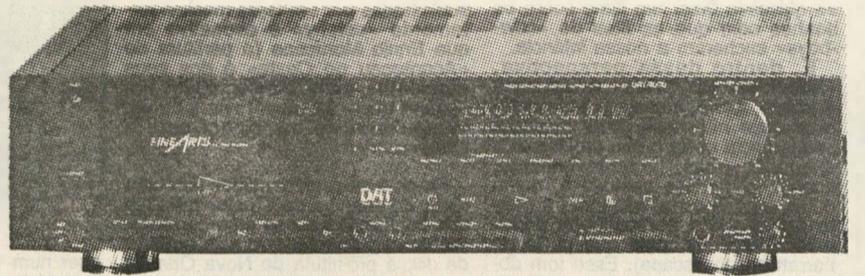
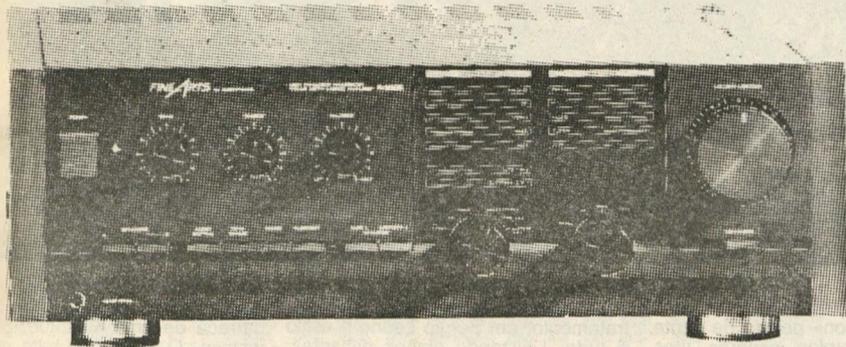
compreenderem, mas porque criara uma lenda insustentável no mundo do pós-guerra. Patton contava divisões mas nem sempre sabia os valores que estavam em jogo. O forte do filme não é erguer a estátua do herói mas antes esboçar os contornos de um vencedor angustiado.



A. OLIVEIRA ELECTRODOMÉSTICOS



GRUNDIG



Av. Almirante Reis, 91-A • 1100 LISBOA

Filial: R. Angelina Vidal, 63-65 • 1100 LISBOA • Telef. 82 25 87

...O PRAZER, O SABOR, O SABER...

E DELTA sabe, como ninguém, criar o sabor do seu café.
Somos um dos maiores importadores de café,
preparando-o completamente, desde a torrefação,
loteamento, embalagem e distribuição.
Cobrimos totalmente o mercado nacional, com uma
frota de 98 unidades.
Crescemos no espaço e no tempo, indo de encontro
ao seu prazer.
Um prazer de verdade!
Um sabor de verdade!
Um café de verdade!
Que Você bem conhece!
Conheça-nos também tão bem!



A VERDADE DO CAFÉ



1971

«Verão de 42»

SENTIMENTAL E VERDADEIRO

«**V**ERÃO DE 42», de Robert Mulligan. «Verão de 42» toca na corda justa. É, ao mesmo tempo, sentimental e verdadeiro e um dos melhores filmes que Robert Mulligan, um realizador por vezes injustamente esquecido, realizou ao longo da sua longa carreira. Capturou com rara sensibilidade a subtil passagem da adolescência à maturidade, evocando um Verão distante. Trata-se de um Verão, de uma ilha, de um trio de rapazes descobrindo a vida. Com os assuntos académicos arrumados até ao Outono seguinte, Hermie, Benjie e Oscy só têm um pensamento: Raparigas. Mas o destino vai escrever que Hermie irá encontrar uma mulher. Na abertura é a sua voz em «off» que evoca o Verão distante. O filme começa «pianinho» como se fosse apenas uma comédia. O diálogo é vivo e Mulligan procura uma série de situações pitorescas.

«Verão 42» também vale pelas associações que faz, pelas recordações que evoca. Os três rapazes na ilha, em férias, procurando tirar partido do seu tempo livre, entusiasmando-se, divertindo-se, sonhando, fazem pensar em outras ilhas, outros verões.

Não se trata de fumo no ar, quando a voz de Grimes evoca o passado sente-se a sua emoção perante uma página. Irremediavelmente virada mas que constituiu um momento importante da sua vida. Vistas à distância, até as malandricas dos três amigos parecem enternecedoras.

A data de 1942 não aparece por acaso. Em Dezembro de 1941, os japoneses atacaram Pearl Harbour, no Verão de 1942 a América já estava em plena guerra. No entanto, ela parece não chegar até à pequena ilha da Nova Inglaterra onde a vida segue «como de costume», juventude é juventude e férias são férias. Apenas um cartaz do filme «Sargento York» no cinema local coloca no ar uma nota patriótica. As guerras dos três amigos tem a ver com conversas intermináveis, sonhos de futuro e saias. O resto parece música ao longe.

Hermie, Benjie e Oscy pretendem gozar com as raparigas mas a sua impreparação é nítida. O primeiro, durante uma agitada sessão cinematográfica, quando pensa que está a acariciar o seio de uma companheira,

descobre que se andou a entreter com um abraço e quando se dirige à farmácia para comprar um contraceptivo procede a uma data de outros consumos para disfarçar. Quando no cinema os «teenagers» se entregam aos seus jogos de beijos, carícias ouzadas e envolvimento, na tela projecta-se um melodrama com Bette Davis e Paul Henreid onde a heroína diz ao seu apaixonado: «Oh, Jerry, porque pedir a lua se já temos as estrelas?» De qualquer modo, um ar de romantismo invade o Verão e Hermie sente que procura algo mais do que «as explorações de território» que faz com os seus amigos.

Uma mulher mais velha, Dorothy (Jennifer O'Neill) acaba por surgir no horizonte. É bonita, casada e o marido partiu para a guerra. Hermie faz-lhe pequenos favores, ajuda-a a levar os sacos das compras, executa duas ou três reparações em casa — e o coração entra em «bang!» por Dorothy. O filme passa então suavemente, discretamente, da toada risinha para um andamento mais sério, mais grave. Por um golpe do destino, a mulher acaba por ir para a cama com Hermie — recebeu um telegrama a dizer que o marido morreu, bebê e está transtornado. Uma onda de ternura invade os dois, derrete as últimas resistências. Na manhã seguinte, a mulher partirá e, acabadas



O «terrível trio» de adolescentes no filme de Mulligan

as férias, Hermie nunca mais voltará à ilha.

Trata-se de um filme inesquecível. O sucesso crítico e de audiência que

obteve é absolutamente merecido. Mas passados estes anos todos verifica-se que resistiu ao tempo. A fotografia de Robert Surtees revela-se

explêndida, cheia de luz e de intensidade e Michel Legrand escreveu um fundo musical para o filme que deu a volta ao mundo.

1972

«O Charme Discreto da Burguesia»

UMA COMÉDIA DE ABSURDOS

«**O** CHARME DISCRETO DA BURGUESIA», de Luís Buñuel. «O Charme Discreto da Burguesia» é o melhor filme de Buñuel no seu melhor período, uma comédia de absurdos, um comentário irónico à «douceur-de-vivre» dos bem instalados na vida. Trata-se, também, de uma maravilha de «casting» com Fernando Rey, Paul Frankeur, Delphine Seyrig, Stephane Audran, Bulle Ogier e Jean Pierre Cassell, esplêndidos como burgueses discretos. O toque surrealista surge em várias sequências, o filme tem aquela mistura de realidade, ilusão e sonho que são a imagem de marca do seu autor. Um grupo de casais elegantes tenta jantar fora mas os seus intentos são frustrados por uma série de contrariedades. A partir daí, uma onda de loucura instala-se no filme e não nos larga mais até final.

O concurso de Jean-Claude Carrière, um dos mais brilhantes argumentistas franceses, terá também contribuído para a desenvoltura demolidora de «O Charme Discreto da Burguesia», um verdadeiro ajuste de contas do realizador com alguns dos seus velhos fantasmas. O filme marca também o período francês de Buñuel onde ele dirigiu obras tão importantes como «Belle de Nuit», «O Fantasma da Liberdade» e «Diário de Uma Criada de Quarto». Parece em posse plena dos seus talentos criativos e os filmes melhoram decisivamente também no aspecto de produção. «O Charme Discreto da Burguesia», não há que ter medo das palavras, é o trabalho de um génio.

O burguês francês é uma espécie resistente (dois anos depois da saída deste filme proclamava-se em Portugal que a grande burguesia portu-

guesa, «o elo mais fraco do capitalismo», estava morta, abram-se agora os jornais e ela respira saúde) e, talvez por isso mesmo, ele não a poupe. Mas, lado a lado com ferocidade, há uma indulgência e uma ironia que tornam a crítica ainda mais subtil. Depois, Luís Buñuel sabe decididamente de quem está a falar, os retratados, com os seus tiques, os seus maneirismos, as suas obsessões resultam verdadeiros.

A diplomacia, a igreja, o exército, a polícia, a gente do dinheiro são alguns dos alvos favoritos do anarquismo endiabrado de Luís Buñuel, que tinha 72 anos quando realizou o filme. Mas não se trata de gente colocada num mundo imaginário ou num país artificial, está-se na França contemporânea, desde o «coq-au-vin» às roupas das damas, desde os automóveis aos polícias. O padre, outro dos fantasmas crónicos de Buñuel,

senta-se à mesa dos grandes burgueses, mesmo em regime republicano. A antiga estrutura está intacta, senão mais forte.

Buñuel consegue dar estilo à banalização: as aldrabices são banais, os adultérios são banais, as inteligências são banais. Uma ligeira «patine» e isso passa a ter outro significado, outra «allure». Só os sonhos introduzem uma nota de inquietação, parecendo ultrapassar as normas de mentira que os heróis impõem a si próprios. Não será preciso acrescentar que esses sonhos são muito bem trabalhados sob o ponto de vista de cinema.

«O Charme Discreto da Burguesia» provocou imenso entusiasmo nas hostes cinéfilas. O filme foi analisado, desmontado, dissecado. Os burgueses estiveram, como se vinha tornando hábito, na primeira linha a dizer que era muito bom. Buñuel viu-se provavelmente apoiado por gente que ele retratava no filme. Os intérpretes são estupendos e «O Charme Discreto da Burguesia» redimensionou a carreira de Fernando Rey, um actor espanhol que só relativamente tarde passou ao tablado internacional. Delphine Seyrig é esplêndida de refinamento e duplicidade e Stephane Audran e



Florence (Bulle Ogier) brinca com o chapéu que Napoleão terá supostamente usado numa batalha

Jean Pierre Cassell interpreta um casal com mais estilo do que moral.

Mas em obras como esta, o director é a própria vedeta.

Seria imprudente pensar que Buñuel não tem a virulência dos velhos tempos. Trata-se apenas de uma mudança de tática. «O Charme Discreto

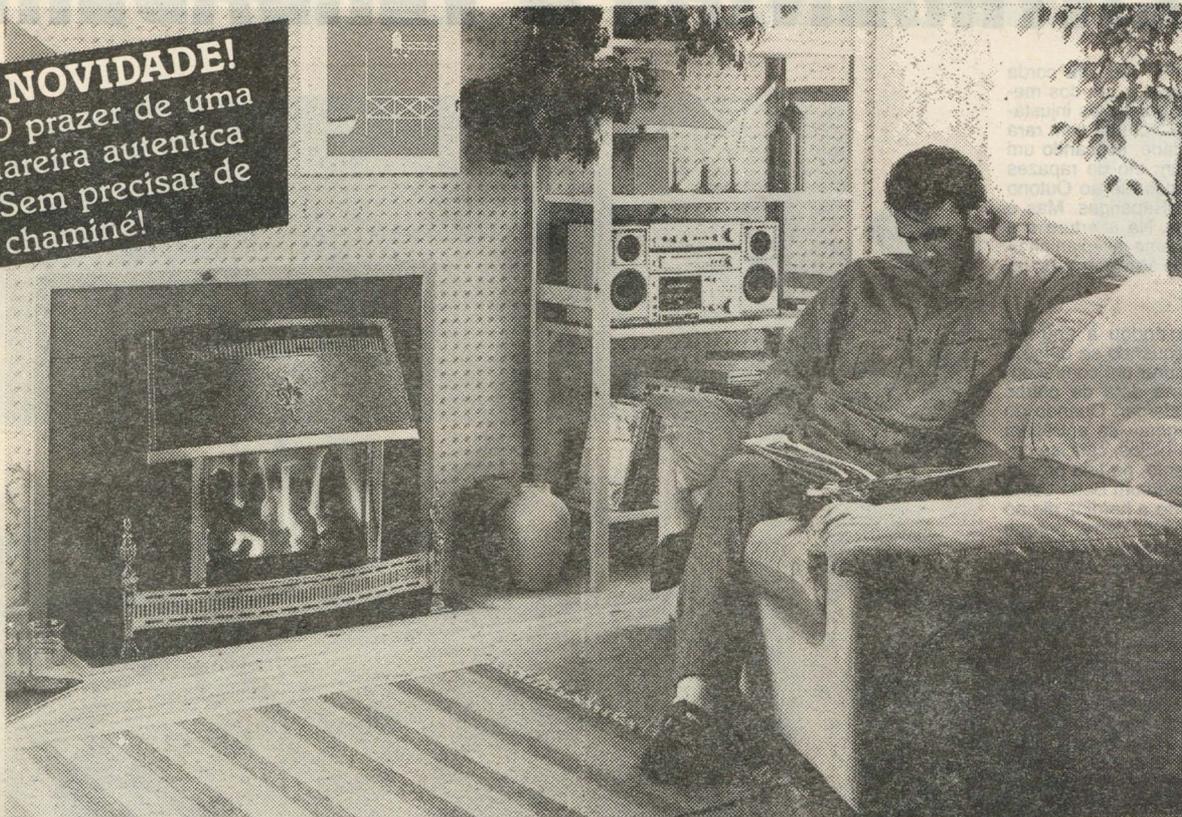
da Burguesia» mantém a mesma capacidade de crítica, o mesmo espírito rebelde. Mas quem é que disse que isso não se pode fazer a sorrir?

Não tem chaminé?
Isso não é problema para o

Valor Homeflame

Valor Inovadores sim. Copiadores não

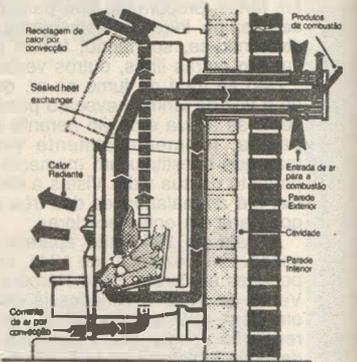
NOVIDADE!
 O prazer de uma
 lareira autentica
 Sem precisar de
 chaminé!



Princípio de funcionamento da conduta equilibrada de saída de gases de combustão

O princípio da conduta equilibrada de saída de gases de combustão tem uma teoria simples mas, que é de difícil aplicação na prática. So a nossa experiência, de mais de 10 anos, no fabrico e instalação de lareiras a gas lhe podem garantir segurança e eficiência em aparelhos que funcionem com este tipo de conduta de saída de gases.

A conduta equilibrada tempor base um tubo coaxial que põe em contacto o exterior da casa com a camera de combustão, que é hermetica em relação ao ambiente interior. O ar necessario a combustão e aspirado pela conduta externa do tubo coaxial e, os gases resultantes da combustão são expelidos, para o exterior, através do tubo central. Deste modo, nem o oxigénio necessario a combustão e retirado do ambiente da sua sala, nem os gases resultantes da combustão são para lá atirados. O ar do ambiente da sua sala e aquecido, por um ciclo térmico natural e continuo, sem necessitar de ruidosos ventiladores electricos. O permutador interno (hermeticamente isolado do interior do seu lar) opera com segurança total e alto rendimento, do qual resulta economias consideraveis nas suas despesas de aquecimento.



IMPORTADOR DISTRIBUIDOR

MAQUILUX
 Máquinas e Equipamentos Domésticos, SA

RUA JOSÉ MAGRO • LOTE 1
 SERVIÇOS:
 ADMINISTRATIVOS: 63 31 31/2/3
 COMERCIAIS: 64 63 63
 TÉCNICOS: 64 63 86
 TELEX 13.020 MARK - TELEG. MAQUILUX
 1300 LISBOA

Informe-se junto da rede de agentes



Shell butagaz



**Trofeu
 Tradição e Prestígio
 «Portugal 86»**

SERVILIMPE

LIMPEZAS TÉCNICAS MECANIZADAS LDA



APOIADA POR:

- preparação técnica profissional
- fabricação de produtos
- importação directa de máquinas

QUE LHE OFERECE:

- melhor preço
- melhor serviço

QUE POSSIBILITA:

- menos custos

SERVILIMPE
LIMPEZAS TÉCNICAS MECANIZADAS, LDA.

RUA MAJOR NEUTEL ABREU, 12 — 1500 LISBOA
 Telex 62395 SLIMPA P

☎ ★ 78 90 61 (PPCA 6 linhas)

DELEGAÇÃO EM COIMBRA:

RUA PADRE ESTÉVÃO CABRAL, 79, Sala 103
 (Edif. Fernão de Magalhães)
 Telef. 3 58 93 — 3000 COIMBRA

**PRESTIGIE-SE
 ESCOLHENDO
 UMA FIRMA
 DE PRESTÍGIO**

**MELHOR QUALIDADE
 LIMPEZAS DIÁRIAS EM:
 Bancos, Escritórios, Fábricas, Hospitais, etc.**

1973

«Cenas da Vida Conjugal»

REFLEXÃO SOBRE O MAL DE VIVER

«CENAS DA VIDA CONJUGAL», de Ingmar Bergman. Foi rodado para a TV e depois remontado para filme. Ao contrário da cronologia mais lógica, viu-se primeiro o filme e só depois os episódios da televisão. Mas, tal como aconteceu mais tarde com «Fanny e Alexandre», a versão cinematográfica tem vida própria e os filmes são magnificamente reelaborados. «Cenas da Vida Conjugal» é uma reflexão sobre a precariedade da condição humana e sobre as contingências da vida de casal, e raras vezes Ingmar Bergman terá ido tão longe na análise das relações, na dissecação profunda do mundo interior dos seus personagens. Em «Cenas da Vida Conjugal» fica patente a maneira como o director julga o mal de viver, tão inquietantemente característico da nossa época. Mas dir-se-ia que, numa última réstea de esperança, Bergman sugere um entendimento, sem ideias de posse, onde poderá renascer a ternura ou, pelo menos, uma maneira mais doce de sobreviver.

Ninguém tem falado do casal, no cinema moderno, como o director sueco. Ele sabe que o processo é difícil, que as feridas não cicatrizam facilmente, que a solidão e a incomunicabilidade rondam. A vida em comum — dentro ou fora do casamento — é um processo eternamente em crise. Mas, indo mais longe do que os analistas superficiais, Bergman conclui que o mal pode não ser das instituições ou das convenções mas do próprio homem.

Quando realizou «Cenas da Vida Conjugal», o cineasta tinha já atrás de si o activo impressionante de 35 filmes. Mas essa experiência foi-lhe útil para a criação duma obra como esta e, provavelmente, os seus constantes regressos ao teatro também. «Cenas da Vida Conjugal» está cheio de uma argamassa humana, de uma intensidade, de uma autenticidade que tem de ser vivida antes de ser considerada. Os personagens do filme estão amadurecidos, a época de «Sorrisos Numa Noite de Verão» já passou há muito e a protagonista, Liv Ullman, teve uma ligação com Bergman, digamos que o director sabia do que falava, por a situação do ca-

sal ser, além disso, uma das constantes de reflexão da sua obra.

«Cenas da Vida Conjugal» reconduz-se a temas que Bergman gosta de analisar e de desenvolver. Johan (Erland Josephson) e Marianne (Liv Ullman) divorciam-se, ambos voltam a casar para mais tarde se reencontrarem, podendo agora falar uma linguagem comum. Mas que lento, doloroso caminho para chegar até aí. Utilizando uma técnica de aproximar a câmara de rostos que dizem (ou exprimem) tudo e apenas com meia dúzia de personagens, se tanto, Bergman consegue um universo íntimo onde as tempestades, as crises e as bonanças se sucedem com o seu caudal de erosão humana. Mas quanto mais vulneráveis, mais os seus heróis atraem simpatia e compreensão. Bergman não nos está a falar de «prima donnas» ou de monstros mas de homens e mulheres, como todos nós, sujeitos a desgastes emocionais e à falta de comunicabilidade que afecta o nosso mundo em geral, inclusive a Suécia social-democrata onde os outros «problemas» estarão resolvidos mas esse ainda não.



Erland Josephson e Liv Ullman, o casal vulnerável bergmaniano

Profunda fidelidade de Bergman pois, através da radiografia de um casal em crise, às inspirações e às linhas de força que movimentam a sua inesgotável obra. Análise psicológica dos personagens levada à minúcia, quase ao microscópio, registo do desânimo, da melancolia, da espe-

rança. Mais tarde Bergman realizaria «Sonata de Outono» ainda dentro da linha de «Cenas da Vida Conjugal». Uma das surpresas do filme é a sua simplicidade, o director desdramatiza o ambiente em que se movem os seus personagens, ele está interessado em outra música de fundo.

Denso, directo, profundo, «Cenas da Vida Conjugal» revela-se um episódio da comédia humana, uma tormenta ao fim da qual um homem e a mulher descobrem, já não a paixão, mas a compreensão. É, seguramente, um dos momentos máximos do cinema dos anos 70.

1974

«Amarcord»

UM FASCINANTE ÁLBUM DE FAMÍLIA

«AMARCORD», de Federico Fellini. O título resulta de uma expressão dialectal que contrai «amare» e «recordare» e assim temos «Amarcord», um filme onde passa muito do universo de Fellini, nascido em 1920 em Rimini, a cidade do litoral que aqui é evocada, dentro de um clima de nostalgia e evasão. Recordações, reminiscências, formas, personagens, hábitos, horas de claridade e de escuridão povoam esta obra fascinante que não tem argumento, não tem história no sentido clássico do termo. Trata-se de momentos recordados, outros provavelmente recriados, unidos pela visão do director. Porque, não obstante dispensar as formas narrativas clássicas de «manter o interesse», se há filme com unidade é precisamente «Amarcord».

Muitos dos apontamentos anteriores de Fellini vêm a reencontrar-se nesta história onde o passado domina o panorama. O fantástico — note-se que «Amarcord» tem sequências absolutamente fantásticas como essa do menino perdido no nevoeiro — é o amor que o director mostra pelas figuras do seu filme, sejam elas simpáticas ou antipáticas, desde o cavaleiro que imita os galãs da época à mulher dos seios gigantes. Mas colocando os personagens um a um, recebe-se a impressão de que se está a folhear um álbum de família. Um álbum sempre fascinante, dada a maneira como Fellini descobre e trata a figura humana, dada a sua queda para escolher rostos que não apareçam nos outros filmes. «Parecia um Fellini», isto é, um personagem de Fellini, é uma expressão que já entrou na linguagem de todos os dias.

«Amarcord» anuncia o pendor autobiográfico do cinema do director que já havia emergido em obras anteriores. Há nele uma curiosa mistura de melancolia e ternura. A rua principal da cidade e a praça central são o «décor» em que geralmente decorre a acção, a não ser aquela noite em que toda a população se precipita para a praia para ver passar um majestoso paquete iluminado — «uma das grandes realizações do regime».

Os personagens tão queridos de Fellini incluem um rapaz adolescente

chamado Titta (o próprio cineasta, claro), a sua bizarra família, a beldade da terra, «Gradisca», o proprietário do cinema que faz olhos doces às senhoras, a tal dama dos seios volumosos, um padre, um louco e a presença já menos agradável dos fascistas. Alguém coloca no campanário da igreja um velho giradiscos a tocar a «Internacional» e os camisas-negras enchem a praça de tiros. Nos seus sonhos, Titta vê jovens, rapazes e raparigas, rodeando um tapete vermelho, numa cerimónia oficial, e o tapete vermelho conduz a um retrato, maior do que a vida, do Duce. Mas, no vento de nostalgia que sopra forte em «Amarcord», as boas recordações sobrepõem-se às más, ainda que considerando o sofrimento resultante da aprendizagem da vida.

É também o começo do fascínio pelo cinema e tanto Titta como Gradisca são frequentadores assíduos das salas escuras, nesses anos recuados ainda um palco para emoções populares. Fascínio que acompanha a revelação sexual, um forte poder de sugestão das imagens acompanha os ritos de iniciação (há um plano muito curioso de um automóvel que pisca os faróis à medida que os seus ocupantes, rapazolas novas, se masturbam) e, ao pé de Gradisca, no cinema, Titta sente-se abalçado a carícias mais ousadas, seduzido pelo clima de exaltação e



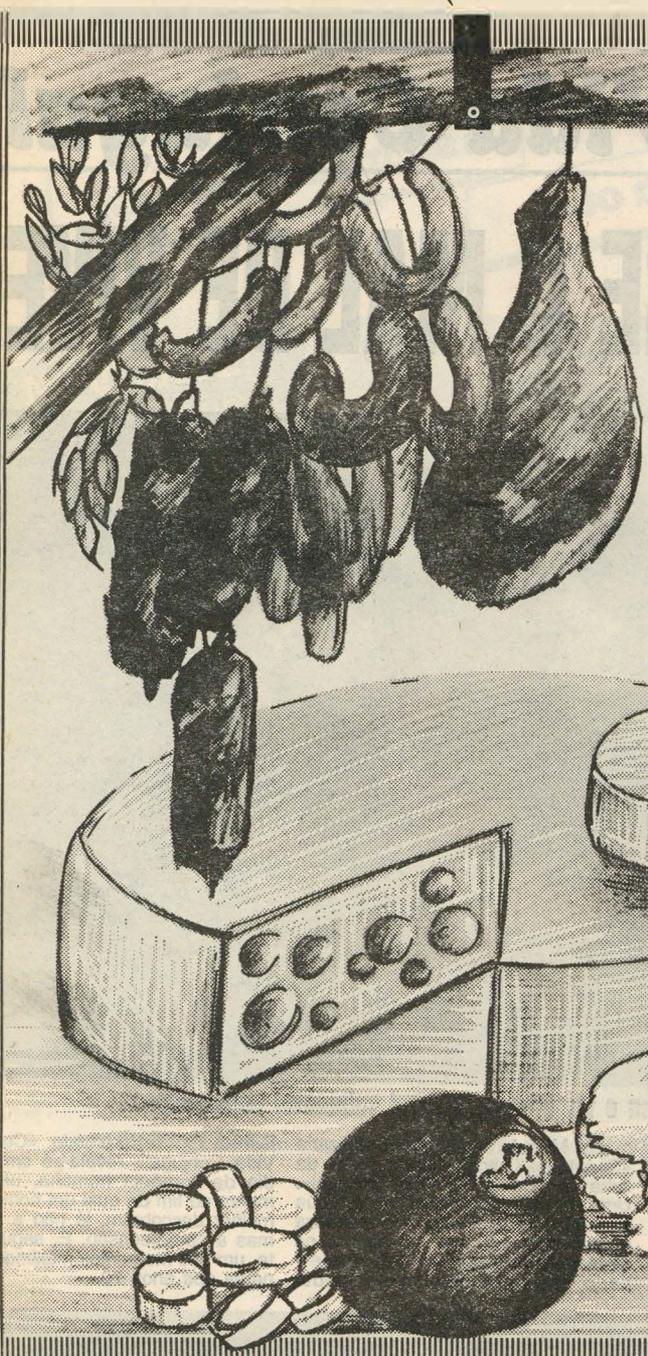
Fascistas celebrando a fundação de Roma, no filme de Fellini

de aventura que se vive na tela.

A cidadezinha está igualmente obcecada pelo Grande Hotel, um luxuoso edifício, onde a gente fina tem as suas festas e o acesso é rigorosamente controlado, barrando o caminho a salas imensas, cheias de es-

pelhos e lustres, por onde jovens deslumbrantes da «melhor sociedade» desfilam dançando a valsa. É um mundo distante, também com um clima fantástico tal como o paquete iluminado que passa ao largo, refulgindo na noite. Mas dir-se-ia que Fellini tudo

envolve no mesmo abraço. Como é habitual, conta com uma grande equipa: Tonino Guerra colaborou no «script», a fotografia é de Giuseppe Rotundo, a música de Nino Rota e a direcção artística e os cenários de Danilo Donati.



ibérico

HIPERMERCADO
PAÇO DO LUMIAR

FEIRA DO QUEIJO
E DOS
ENCHIDOS
DE
13 A 29 FEV.

Electrolis
COM ELECTRODOMÉSTICOS, LDA.

FERGUSON

TELEVISÃO
VIDEO
AUDIO

laGERMANIA

FOGÕES ELECTRICOS, A GAS E MISTOS
PLACAS DE ENCASTRAR
FORNOS DE ENCASTRAR
C/ SISTEMA MULTI-FUNÇÕES

W White Westinghouse

FRIGORIFICOS
MÁQUINAS DE LAVAR

MONDIAL
frigor

FOGÕES ELECTRICOS, A GAS E MISTOS
ARCAS CONGELADORAS
VITRINAS P/ LACTICINIOS E GELADOS
ARREFECEDORES GARRAFAS

MONDIAL
FOGÕES

SEDE LEIRIA
R. João de Deus, 5. 1 — 2400 LEIRIA
Telefones: 334 01 334 17 — Telex ELIND P e 132 239 ELISP
Telefax: 32 139
DELEGACAO LISBOA
Rua dos Correios, 14. 4 — 1100 LISBOA
Teléf. 32 13 81 2 — Telex 16 817
DELEGACAO NORTE
Rua Nova do Seixo, 271 — 4450 SENHORA DA HORA
Telefones: 951 97 00 - 952 02 28
Telex 28 877 ELISPO P

publiovar

1975

«India Song»

MORTE LENTA EM CALCUTÁ

«INDIA SONG», de Marguerite Duras. Difícil falar deste filme como dos outros. Duras é uma personalidade ímpar que veio da literatura para o cinema e que permaneceu sempre fiel às suas concepções. Dos seus filmes se pode dizer que se amam ou se detestam — não há meio termo. No entanto, creio que haverá unanimidade em conceder que Marguerite Duras estabelece sortilégio, fascínio da imagem pela imagem, e que mesmo um filme aparentemente tão despido como «India Song», claramente inspirado no seu romance «O Vice-Consul», está cheio de ressonâncias, de gritos, de paixões sufocadas, de envolvimento. Utilizando um número reduzido de elementos e de meios, Duras consegue uma «atmosfera» que nos domina da primeira à última imagem.

Depois, «India Song» «ouve-se» maravilhosamente e um dos grandes contributos de Marguerite Duras terá sido o de ter reintroduzido no cinema o prazer do texto. Ela faz, aliás, que ele seja parte dessa música ao longe tão importante nos seus filmes. O que os personagens dizem em «India Song» não corresponde aos seus movimentos e às suas posições no «écran». Os diálogos e os monólogos formam um «background» para uma acção que se encontra deslocada. É um problema de «India Song» quando iniciamos a sua visão, depois, pouco a pouco, transforma-se num exercício fascinante. E há a voz profunda, aveludada, encantatória de Delphine Seyrig em «off», sempre perturbada, sempre descobrindo novas inquietações, novos mundos, sempre perturbante. Ela é uma supercivilizada, mulher de um embaixador a quem a visão do mundo do Ganges, com a sua carência e o seu desespero, faz imaginar que a solidão do meio que a rodeia é mais uma impostura. Mas, acima de tudo, há nela uma vontade de se entregar ao destino, sejam quais forem as suas consequências.

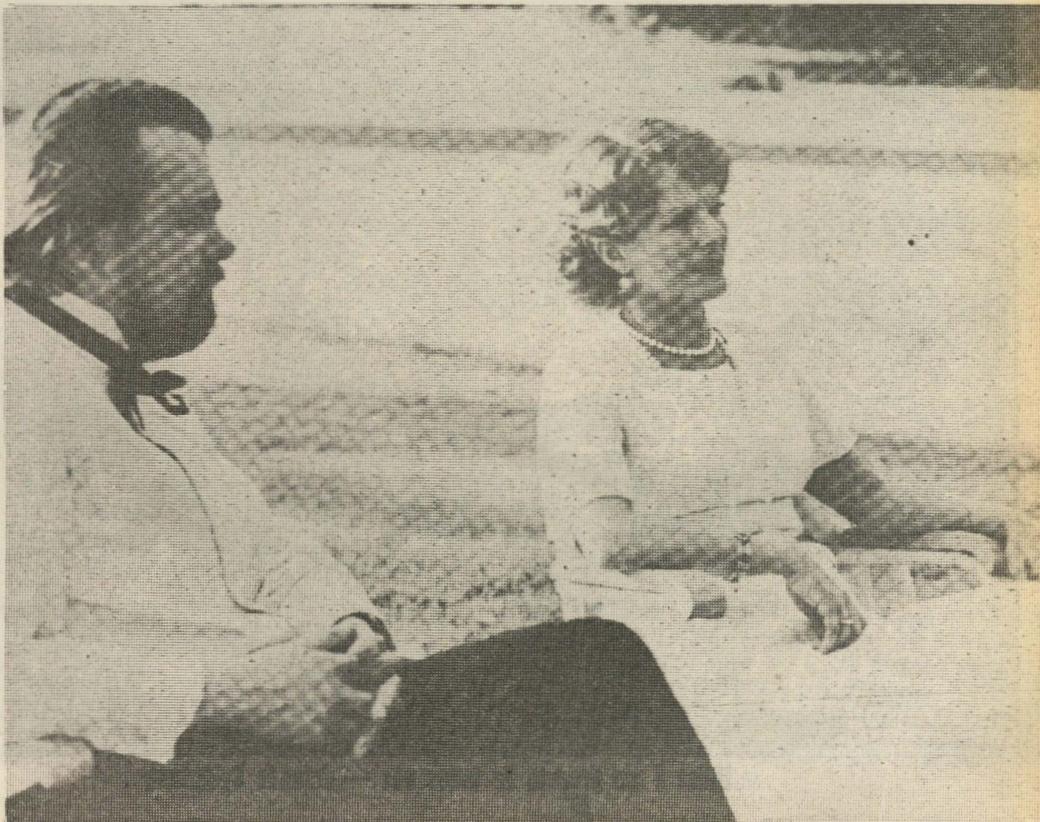
Na noite de «India Song» há gritos de inquietação no ar. Visão ora opulenta, ora sombria, o filme é uma sucessão de encantamento poético, um nunca acabar de imagens que vêm do fundo de outro tempo para perturbar os nossos sonhos.

«India Song» é uma história de

amor. Ou várias histórias de amor? Nunca o saberemos, o filme de Marguerite não se «explica», ele apenas se mostra e a sua beleza é também a sua lógica, as explicações que precisa dar são muito relativas. Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig), mulher do embaixador da França em Calcutá, agoniza lentamente (de amor e horror, como sublinhou um crítico francês) no meio de um subcontinente onde a fome, a lepra e a morte são encontros quotidianos. E, todavia, toda a «India Song» surge entre fachadas imponentes, belos salões e parques aprazíveis. Lá ao longe, lá no fundo, há essa «mancha branca» nas margens fervilhantes do Ganges de que fala Anne-Marie Stretter. Essa mancha branca são milhões de homens.

As recordações de Anne-Marie Stretter fundem-se com os gritos de uma mendiga louca que veio provavelmente do Laos, síntese de um drama intenso, de uma presença obsessiva do desespero. A música, o tema de «India Song», muito forte, sugere amores perdidos, calores tropicais, aventuras exóticas tudo numa atmosfera de fascínio desaparecido. Com essa música, com o texto de Duras e com a maneira como os intérpretes o dizem nunca houve banda sonora mais bela.

Anne-Marie Stretter é uma eterna inadaptada. Quer à Índia, quer à vida. Está-se nos anos 30, na Espa-



Anne-Marie Stretter (Delphine Seyrig) na sua última aventura

na há uma guerra e a «lost generation» também se perde nas margens do Ganges. No filme que realiza a seguir a «India Song», Eon Nom de Venise en Calcutta désert», Margue-

rite Duras só utiliza o «décor» do primeiro filme e a sua banda sonora. Não há um único actor, uma única figura humana, o mundo lancinante de Anne-Marie Stretter pertence defi-

nitivamente ao passado. Uma experiência diferente e o filme que fixou, de uma vez por todas, Marguerite Duras como uma das vozes mais originais do cinema francês.

1976

«O Inocente»

SINCERIDADE NUNCA TEM RECOMPENSA?

«O INOCENTE», de Luchino Visconti. Outro retrato da decadência e o filme-testamento de Luchino Visconti, grande senhor do cinema italiano. Baseando-se num romance de Gabriele d'Annunzio, o director faz do melodrama grande arte. Como tal, as situações melodramáticas ganham um recorte barroco, um lirismo arrebatado, uma intensidade de alta voltagem que desmente a tese de que Visconti, já consagrado definitivamente como autor, se estava a refugiar, nos últimos anos da sua vida, numa «estética de antiquário».

Visconti, nesta obra que foi concluída após a sua morte, não critica frontalmente o mundo que retrata. Digamos que para um homem que vem do teatro e da ópera, a sociedade dannunziana oferece pontos de contacto — e até de estímulo — para um homem com a sua experiência visual, com o seu pendor estético, com a sua familiaridade pelas mais elaboradas técnicas de encenação. O esteticismo intenso da última fase da obra de Visconti pode encontrar um santuário dourado na atmosfera de «O Inocente» mas isso não exclui a visão lucida do autor desse mesmo mundo. Ele não pinta a decadência pela decadência. Pinta um universo de recorte esplendoroso sem dúvida, mas também sem saída.

Os filmes de Visconti mostram um embriamento profundo nos meios que retratam, dir-se-iam gigantescos murais onde as figuras surgem com vida própria. Em Visconti, além do director, concentram-se os talentos de decorador, de figurinista, de director artístico, por isso as suas obras,

e «O Inocente» mais do que qualquer outra, mostram uma impressionante unidade, com o autor intervindo em múltiplas fases do processo criativo e de produção.

O mal de viver que atingia a Itália do princípio do século, tipificado além de d'Annunzio em numerosa literatura, encontra em Luchino Visconti, ele próprio um homem de contradições, aristocrata, descendente de uma família nobre de Milão e membro do PCI, um intérprete que pode habitar compreensivelmente «esse país», dado o extraordinário apetrechamento cultural de que dispõe. As suas «reconstituições», se assim se lhe pode chamar, nunca soam a falso. Visconti elevou a um nível sem par o refinamento do espectáculo da decadência. Ela, como a podridão, tem a sua beleza. Pertencia à concepção viscontiniana a ideia, vinda de filmes como «Morte em Veneza», que morte e encantamento se podiam confundir, num último abraço trágico. Os seus personagens parecem regidos por um fatalismo implacável mas

jamais são títeres sem expressão, peças de uma relojoaria imensa que obedece a um plano de conjunto. Convém não esquecer que Visconti também era um grande director de intérpretes.

Há quem tenha visto em Tillio (Giancarlo Gianini) um homem demasiado esquemático, pleno de comportamentos machistas e possessivos, um anúncio da desigualdade de sexos que chegou e perdurou até aos nossos dias. Mas Visconti fixava o mundo que era feito à imagem do egoísmo masculino, desmentir isso seria faltar à verdade com que uma sociedade deve ser retratada. Ao tempo, os progressistas não frequentavam aqueles salões.

Um frémito estranho perpassa neste filme onde a cor, na fotografia de Piero Tosi, é trabalhada de uma maneira sumptuosa. As paixões intensificam-se em cada plano, na respiração de cada olhar, na angústia quase incontrolada de cada espera. Com tantos elementos melodramáticos, a linha da história de «O Inocente» podia sossobrar no «cliché» ultra-romântico mas Visconti não deixa o filme resvalar para aí. Mantendo sempre a direcção com o pulso forte que era sua característica, ele cria um fantástico mundo real, uma visão de um universo crepuscular onde a sinceridade nunca era recompensada. «O Inocente» é o somatório do trabalho de uma vida.



Giancarlo Gianini e Laura Antonelli, os principais intérpretes de «O Inocente»

X — 20.º ANIVERSÁRIO

«Hitler, Um Filme da Alemanha»



Hitler é um produto de todos nós — defende Syberberg

«HITLER, UM FILME DA ALEMANHA», de Hans-Jürgen Syberberg. Sete horas de projeção eliminaram praticamente a possibilidade de exibição, em circuito comercial. «Hitler» foi apresentado em festivais e em sessões integradas em ciclos. Mais do que um filme, é uma visão; mais do que uma história, é um conjunto de quadros, mais do que um espetáculo, é um ensaio. Reúne, também, uma extensa montagem de atualidades, documentos sonoros, fotografias, uma «memorabilia» da época nazista que depois se entrega com uma ação que não mostra qualquer semelhança com um filme convencional. O monumental ensaio de Hans-Jürgen Syberberg desdobra-se em 4 capítulos: 1) «Hitler, Um Filme da Alemanha»; 2) «Um Sonho Alemão»; 3) «O Filme de Um Conto de Inverno»; e 4) «Nós, Filhos do Inferno».



O fascismo não é produto do acaso, é a tese de Syberberg

A tese polémica de Syberberg, extrapolada por numerosos intervenientes, é a de que Hitler, ditador da Alemanha de 1933-45, não era um agente mas antes um resultado de condições históricas determinadas. O «Führer», grande encarnação do «show» nazí, surgiu no caldo de cultura das democracias ocidentais. Alguns dos temas da sua filosofia saem da raiz da cultura alemã. A agressividade das suas teses encontra eco nos respaldos que, na Alemanha ou em qualquer parte do mundo, reclamavam ordem acima de tudo. Em certa medida, Syberberg considera que Hitler não é um agente de forças demónicas mas antes um produto de todos nós, uma conseqüência da civilização de instituições que preferiram picar onde pairam sombras de Luís, o rei louco da Baviera; Richard Wagner, cuja música o «Führer» adorava; Fritz Lang e até de Serguei Eisenstein, com a carreira despedaçada pelos burocratas. Syberberg faz um contraponto trágico entre a euforia da propaganda alemã durante a guerra, com documentos, notícias da rádio e marchas triunfais e as ruínas que se seguiram ao colapso dos deuses. Um dos capítulos sempre com imagens fixas projectadas em plano de fundo, é uma lenta lembrança dos hábitos quotidianos de Hitler, o ladozinho do grande chefe, pacientemente feita por um dos seus

1978 «A Última Valsa» RECONSTRUÇÃO DE UM CONCERTO MUD AMERICANO

«A ÚLTIMA VALSA», de Martin Scorsese. O filme-concerto para acabar com todos os filmes-concertos. Aproveitando o «adeus» do grupo «rock» The Band, Scorsese faz uma obra que está muito longe de ser um registro de uma actuação e que mostra que um director inspirado, criando definitivamente a reputação, que nunca mais viria a abandoná-lo, de cineasta da noite. Há muitos filmes de música mas nem todos fazem viver a música. Com Scorsese ela salta para a tela, viva e forte, não perdendo a sua força, asua melodia, a sua mensagem. Muitos «quest stars» vêm dar a sua contribuição ao concerto de despedida de The Band. As suas intervenções são tratadas



Bob Dylan, um dos grandes da canção em «A Última Valsa»



No destile de «A Última Valsa», Muddy Waters também uma ajuda a testa dos Band

aos outros, com as objectivas avançando para captar os cantos e todos os movimentos do concerto. Apesar da sucessão algo monótona de «performance»-entrevista-«performance»-entrevista, o filme é altamente mobilizador e a sua popularidade não tem diminuído ao longo dos anos. Scorsese não se limita a captar apenas música, mostra todo um ambiente, todo um sentido de festa colectiva, o prazer que se transmite dos executantes à assistência, o sentido americano do concerto (os pianos exteriores, em bairros pobres, acompanhando as notas da valsa de abertura, são excelentes, criando um contraste entre o romantismo da composição e os negros que, na rua, esperam por um «job» que talvez não chegue). «A Última Valsa» ultrapassa largamente o conceito de reportagem. Era preferível chamá-la a reconstrução de um concerto. Provavelmente, este concerto era ambicioso de mais, proladia marcar o encerramento de uma época, apesar de Bob Dylan vir para o palco cantar «Forever Young». O concerto dura 7 horas, o filme dura 2, estamos perante um trabalho de selecção onde terá havido necessidade de sacrificar material excelente. Mas, sem dúvida, Scorsese manteve momentos magníficos ao mesmo tempo que, em entrevistas parciais, ia aprofundando as raízes e a história de The Band. De qualquer modo, «A Última Valsa», e isso difere de outros filmes de concerto, inclusive de «Woodstock», procura um conceito específico para este tipo de longa metragem, procurando que ela também viva de uma redefinição das relações entre a música e o cinema. Em «A Última Valsa», Martin Scorsese procura abrir novos caminhos, conseguir que, de certa maneira, a imagem se integre na emoção da música, restituyendo os comportamentos estanhos entre as duas áreas. Mas, acima de tudo, o concerto de The Band é dos outros que vieram participar é uma festa e Martin Scorsese apodera-se aviadamente dessa festa para conseguir um filme provocante, generoso, cheio de capacidade de contagição. É bom ouvir (e ver) composições brilhantemente executadas como «The Night They Drove Old Dixie Down», interpretadas por integrantes significativos de Jethro Tull e de Pat Mitchell e é já falada «Forever Young» de Bob Dylan. Mas, mais do que somar unidades ou de admitir «performances», o director tenta recorrer a meios especificamente cinematográficos e conseguir resultados significativos, renovando este tipo de filme.

1979 «Apocalypse Now»



Para os homens da lancha, a morte chega sem aviso

«A APOCALYPSE NOW», de Francis Coppola. Baseado num romance de Joseph Conrad, «O Coração das Trevas», Francis Coppola realizou uma obra dura e impressionante sobre a guerra do Vietnam que aparece como o testemunho de uma geração. Trata-se de um conflito que dividiu a América e a jornada de Coppola nos rios e nas selvas traçoiras do Vietnam é também uma viagem na consciência. Aparecem mais tarde outros filmes sobre o mesmo tema, como «O Regresso dos Heróis», «Platoon» e «Full Metal Jacket», mas nenhum reencontrou o vigor, a intensidade — e a inspiração — demonstreados por Coppola neste filme. O argumento fala de uma missão «top secret» de que é encarregado Martin Sheen. Ele tem de subir com uma pequena patrulha em rio numa lancha e uma vez numa região montanhosa, liquidam um oficial americano (Marlon Brando) que perdeu o juízo e constituiu um bando de irregulares que se transformaram num problema. Mas a região que Sheen, um oficial das forças especiais, terá de atravessar está nas mãos do Vietcong.



Com Sheen, o homem da missão especial, viaja uma geração

Com Sheen viaja uma parte da geração dos anos 60, «California style», um negro que dança o «rock» ao som dos acordes dos Rolling Stones, um cozinheiro que tem problemas com um tigre, um campeão de «surf», tudo gente que, em princípio, teria «programas» diferentes do que vir para o Vietnam combater uma guerra em que ninguém acreditava, nem mesmo os políticos de Washington. Verdadeira jornada de pesadelo, o filme de Francis Coppola teve várias montagens até encontrar forma definitiva. Trata-se de uma obra impressionante, um «hor de força» que começa logo no genérico, com os helicópteros, a música dos Doors e as explosões de «napalm» devorando as palmeiras e que passou a ser uma espécie de emblema para uma época convulsa e religiosa. Coppola encontrou o tom justo, é tudo, aliando-o a uma flagrança sensibilidade. Tornou-se um dos filmes-marca dos últimos anos. Os seus pontos altos são frequentemente citados: o «briefing» dado a Martin Sheen sobre a sua missão onde os dois oficiais é Harrison Ford; as batelhas e as emboscadas ao longo do rio; o ataque que um comandante americano desencadeia para se apoderar de uma posição vietnamita onde se pode praticar «surf» (é o mesmo personagem interpretado por Robert Duvall que afirma «eu gosto do cheiro do napalm de manhã... ele cheira a... vitória»); o espectáculo das colmeias do «Playboy» rebojando-se perante centenas de soldados e o encontro final com o coronel Kurtz (Marlon Brando), um homem que fica voluntariamente na selva para falar do pesadelo. Colaboradores habituais de Francis Coppola distinguem-se em «Apocalypse Now»: Vittorio Starnaro na fotografia, Dean Tavoularis nos cenários, Vittorio Coppola na música. O elenco inclui Martin Sheen, Marlon Brando, Robert Duvall e Dennis Hopper. É fantástica a maneira como o realizador nos vai dando o momento em que se chega a um ponto de não regresso e essa posição defendida por soldados negros mais antes «estar dentro de». E, nessa opção, está o fascínio terrível de «Apocalypse Now».

CONCRETIZE UM PENSAMENTO...
...SEM PESAR NO ORÇAMENTO!!!

AINDA MAIS VANTAGENS!

INOVAÇÕES E NOVAS OPORTUNIDADES
ATRAVÉS DO SISTEMA **MULTIGRUP**



MULTIGRUP - PROMOÇÃO E GESTÃO DE CONSÓRCIOS, LDA.
PRAÇA JOSÉ FONTANA, 17 - 5.º - 1000 LISBOA
TELEFS. 56 34 21 - 56 34 22



PRODUTOS DE HIGIENE, CONSERVAÇÃO E LIMPEZA

- Para o Lar
- Hotéis
- Hospitais
- Cantinas
- Restaurantes
- Fábricas



CHARNECA DE CAPARICA

O NOSSO OBJECTIVO É A QUALIDADE

1980

«O Homem Elefante»

O LADO NEGRO DOS VITORIANOS

«O **HOMEM-ELEFANTE**», de David Lynch. Este filme relata o caso verídico de um homem que, devido a uma estranha e raríssima doença, ficou com uma cabeça monstruosa que lhe valeu a designação de «homem-elefante». Arrancado a um explorador de feira, que o expunha ao gáudio da população como uma monstruosidade da natureza, por um médico que quis estudar o seu caso, Merrick, assim se chamava o «homem-elefante», revelou-se uma pessoa sensível e inquieta. Morreu muito novo, e desta história estranha, muito pouco conhecida e que já dera origem a uma produção teatral, David Lynch fez um filme onde surgem muitas características do seu cinema: o seu culto pelos ambientes fantásticos e pelos locais sombrios, a sua ideia de que as respeitáveis fachadas burguesas ocultam sombras monstruosas e pesadelos que se pretendem ocultar.

O seu filme é também um estudo — a preto e branco — sobre a Inglaterra da revolução industrial, com o seu subproletariado, as suas ruas sem esperança e a opressão quotidiana de um trabalho servil e miseravelmente pago. O «lado negro» da época vitoriana é-nos dado de uma maneira que o cinema raramente terá mostrado. No fundo, toda a gente tira partido da monstruosidade de Merrick, o explorador que o quer exibir, o médico que quer brilhar com a apresentação do seu caso e a sociedade elegante que o quer passear nos seus salões como um bicho raro que sabe poesia.

David Lynch põe em causa uma estrutura social injusta que não deu a John Merrick, o «homem-elefante», as oportunidades que ele merecia. E o fantástico é que ele consegue que nós sintamos, quase fisi-

camente, o peso dessa sociedade injusta, a quase asfixia que condena os deserdados da Terra. Criando uma atmosfera ao mesmo tempo ameaçadora e opressiva, Lynch revela um mundo capaz de produzir monstros, uma aberração que vive de fumo, de máquinas gigantes, de operários arrastando-se em edifícios insalubres, como sombras, as crianças e as mulheres escravizadas, uma visão à Charles Dickens, sem um único lampejo de optimismo.

«O Homem-Elefante» é, também, um filme sobre o direito à diferença e à ideia de que nunca devemos excluir uma pessoa pela sua aparência e que uma eventual monstruosidade física nada tem a ver com a beleza do espírito. Apesar de produzido por Mel Brooks, a obra de Lynch tem nitidamente uma aparência «britânica». Consegue-se isso através de uma fotografia mui-

to contrastada e de uma definição muito rigorosa dos ambientes. O elenco inclui Anthony Hopkins, John Hurt, John Gielgud, Anne Bancroft, Freddie Jones e Wendy Hiller. Lynch revela-se de novo um extraordinário pintor de atmosfera. Há mesmo pontos de contacto entre «Eraserhead», a obra maldita e terrível do director, e «O Homem-Elefante», embora este seja, no meio do seu horror, um filme mais suportável.

Alguns falam em que estamos perante um caso objectivo que nada tem de fantástico («O Homem-Elefante» obteria o Grande Prémio do Festival do Filme Fantástico de Avoriaz), mas não há dúvida de que Lynch coloca a sua obra num terreno onde existe um certo expressionismo e um clima que tem algo a ver com o fantástico, com longas metragens onde o jogo de luzes e de sombras, o ar irrespirável contribuem para o desenvolvimento de um pesadelo que parece não ter fim. E Lynch deixa sempre no ar a ideia de que John Merrick não era a única monstruosidade, mas que obsessões estranhas, sonhos diabólicos e contactos aberrantes, como se a época, além de produtos e mercadorias, estivesse empenhada em gerar fantasmas sobre fantasmas, povoavam constantemente a imaginação e os mais secretos receios das pessoas.



Todos tiram partido da monstruosidade de Merrick

1981

«Noites Escaldantes»

UM DOS GRANDES «THRILLERS»

DE SEMPRE

«**NOITES ESCALDANTES**», de Lawrence Kasdan. Kasdan tem sido o argumentista de grandes produções de Spielberg e de George Lucas. Não podemos deixar de incluir «Noites Escaldantes» («Body Heat») como um representante genuíno do género «thriller» numa época em que eles não se produziam em grande quantidade como voltou a suceder agora no final dos anos 80. «Noites Escaldantes» tem os ingredientes todos do «film noir» e o talento de um argumentista que sabe construir uma história.

Uma cidade pequena. Uma mulher ambiciosa. Um advogado manobrável. Ficam lançados os dados para aqueles dramas, com paixão e dinheiro à mistura que levavam as pessoas ao cinema durante os «forties» e a que Lawrence Kasdan deu um ar novo, conservando as mesmas coordenadas e as mesmas armas dos clássicos. «Noites Escaldantes» é um reencontro brilhante.

Uma noite quente de Verão, Ned Racine (William Hurt) encontra uma mulher (Kathleen Turner), com todo o aspecto de ser o maior «borracho» da cidade. Parece desinibida a falar, com alusões semieróticas a respeito dos gelados que toda a gente gosta de devorar nessa época. Parece desinibida a actuar. Deixa Racine com um nome: Matty Walker. Daí a dias, ela convida o advogado a ir a sua casa e os dois acabam a noite a fazer amor. Mas Matty vai explicando a Racine que o seu marido, Edmund, é um tipo horrível (com a vantagem de ser riquíssimo) e que eles podiam...

O plano é arriscado e implica despachar o marido desta para melhor. Nada que não tenha surgido em épocas passadas como em «O Destino Bate à Porta», de que se fez agora uma «remake» com o título fiel ao original: «O Carteiro Toca sempre Duas Vezes». Não importa. A qualidade, a elegância — e a febre — que Lawrence Kasdan transmite ao seu filme são notáveis, estamos perante um dos grandes «thrillers», se não o maior, do decénio de 80. «Noites Escaldantes» (com sequências de amor das mais eróticas do cinema americano) vale, também, como um exercício de estilo, como uma obra constantemente percorrida por uma

corrente eléctrica em que nenhum pormenor é deixado ao acaso, pois Lawrence Kasdan deve ter herdado esse perfeccionismo das colaborações com Steven Spielberg e George Lucas.

Racine tarda a perceber quais são as verdadeiras ambições de Matty e esse erro vai-lhe ser fatal. Kasdan consegue uma forte progressão dramática, uma atmosfera de envolvimento sensual, uma caracterização muito correcta do ambiente «little town» e de algumas das suas personagens mais típicas. É o caso dos amigos de Racine, um polícia negro e outro advogado que gosta de imitar Fred Astaire.

Construção forte do argumento, realismo e um «cast» soberbo, respeito pelos códigos do género, tudo isso faz de «Noites Escaldantes» um «thriller» obcecado e amargo, digno de figurar em qualquer antologia do «film noir». As suspeitas e contrasuspeitas vão envenenando o horizonte e o caminho adivinha-se cada vez mais perigoso. A ingenuidade tipo «chico-esperto» de Racine não leva a lado nenhum quando ele encontra pela frente uma mulher manipuladora e esperta.

Kathleen Turner é a escolha ideal

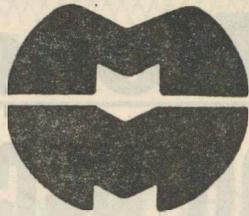


William Hurt e Kathleen Turner, o par de «Body Heat»

para Matty. Tentadora, ardente, ambiciosa, ela significa «trouble» desde o primeiro plano em que aparece. Foi

este papel que transformou Kathleen Turner numa «estrela» de primeira grandeza. William Hurt define exce-

lentemente o advogado do esquema. Mickey Rourke é o homem que prepara a bomba assassina.



MICROMOTOR L^{DA}

Assistência e Serviço Autorizado

Vendas

**Peças ★ Viaturas
REPARAÇÕES**

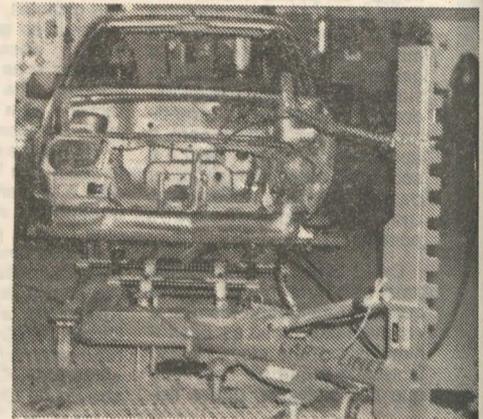
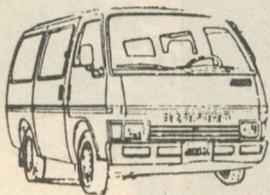
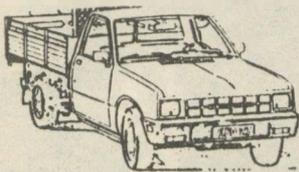
MECÂNICA – Especializada e apoiada
Com o mais moderno equipamento
de DIAGNÓSTICO.

BATE-CHAPA – Altamente qualificada
Com o mais moderno Banco de
ensaios.

PINTURA – De alta qualidade
Com estufa e máquina
de cores.

*Atendimento personalizado
...Somos Profissionais*

AV. PARIS, 3-B ★ ☎ 88 01 64/5 – LISBOA



150 ANOS



UMA MARCA
DE REPUTAÇÃO
NO CAMPO
DA HORTICULTURA

José Afonso Duarte
LIMITADA

Rua de S. Nicolau, 24 • Tel. 86 67 54 - 86 34 26
Rua de S. Mamede, ao Caldas, 29 • LISBOA

SEMENTES JAD OESTE.

Telef. 061-98755/6
Sobreiro Curvo
TORRES VEDRAS

SEMENTES JAD ALGARVE

Largo Dr. Francisco Sá Carneiro, 65
Telef. 089-25375 — FARO

AGENTE EM LEIRIA **RSP**
Loja 24 — CENTRO COMERCIAL MARINGÁ
Telef. 044-33766



**UTILIZE
A NOSSA
EXPERIÊNCIA**

NOS PROBLEMAS DA VIDA ACTUAL...

**STRESS • FADIGA FÍSICA E MENTAL
COLESTEROL • ENVELHECIMENTO PRECOCE
LECIFORT**

APROVADO PELA
D. G. DE CUIDADOS DE SAÚDE PRIMÁRIOS
DO
MINISTÉRIO DA SAÚDE

LECIFORTTM

XAROPE
SUPLEMENTO DIETÉTICO
Aprovado pelo D. G. de Cuidados de Saúde Primários do Ministério da Saúde

480 ml



FADIGA INTELECTUAL
DISQUINESIAS, NEURASIAS E CEFALÉIAS
NEURALGIA TRIGÊMINA
SINTOMAS DERMATOLÓGICOS GENÉRICOS



INDÚSTRIA FARMACÉUTICA DESDE 1915



SUPLEMENTO DIETÉTICO
Lecitina de soja natural enriquecida
com vitaminas E e do complexo B

- SEM CONTRA-INDICAÇÕES E EFEITOS COLATERAIS
- SEM ÁLCOOL E SEM AÇÚCAR

Porquê LECIFORT?

LECIFORT
estimula o crescimento e a nutrição
filar, pelo seu equilibrado valor em fosfo-
lipídios e em vitaminas E e do complexo B

LECIFORT
exerce uma importante acção nas funções
nervosas, particularmente a nível do
cerebral, pelo seu alto teor de fósforo
(1,8%)

LECIFORT
regulariza o metabolismo lipídico alterado,
reduzindo a taxa hemética de colesterol,
triglicéridos e ácidos gordos



INDÚSTRIA FARMACÉUTICA DESDE 1915

VENDA EXCLUSIVA EM FARMÁCIAS E CENTROS DIETÉTICOS

1982

«Identificação de Uma Mulher»

QUANDO AO AMOR SUCEDE O NADA

«IDENTIFICAÇÃO DE UMA MULHER», de Michelangelo Antonioni. Um director procura uma «vedeta» para o seu próximo filme. É uma busca complicada porque ele quer a mulher que corresponde à ideia que ele tem para o seu personagem. Um personagem que traz na cabeça e que procura idealizar nas inúmeras mulheres que com ele se cruzam. Niccolo, o director (Tomas Milian) encontra Mavi (Daniela Silverio), uma jovem descomplexada e directa, mas que guarda uma secreta angústia. O seu comportamento deixa Niccolo perplexo e o seu caso caminha para uma crise. O director acaba por encontrar outra mulher, Ida (Christine Boisson), mas tarda a identificar a intérprete ideal.

O filme foi considerado um verdadeiro regresso de Michelangelo Antonioni ao estilo vigoroso e inovador que o caracterizou no princípio dos anos 60. Mas, em «Identificação de Uma Mulher», ele fala profundamente do amor e da angústia da mentira e ilusão.

Antonioni mostra-se, também, com um domínio total sobre o meio-expressão cinema, revelando-se um mestre na arte de colocar os personagens num «décor», conseguindo efeitos dramáticos mesmo antes de eles falarem. Sequências como a do nevoeiro em que Niccolo e Mavi se perdem um do outro só são possíveis e só resultam com um grande controlo da linguagem cinematográfica. É uma sequência maravilhosa, digna de figurar em qualquer antologia antoniana.

«Identificação de Uma Mulher» dá o reverso do amor e a sensação angustiante de quando o amor acaba e nada fica para o substituir. Outro momento de uma beleza espantosa ocorre, num hotel de Veneza, quando Ida confessa a Niccolo estar grávida de outro homem, no meio da luz a incidir sobre o canal e de uma revoada de pombas brancas num «hall» deserto, entre os

vidros de uma janela e dum espelho. Antonioni é um forasteiro a organizar o espaço, a definir os volumes de cor e de luz, a procurar o «décor» ideal para enquadrar a situação psicológica dos personagens (repare-se na arquitectura das casas das duas protagonistas).

Num mundo que muda constantemente, os personagens de Michelangelo Antonioni têm dificuldade de manter coerência: é na sua contradição que reside a sua verdade humana, por definição; nas suas obras, homens e mulheres não podem ter as certezas todas. Debatem-se antes numa crescente dificuldade perturbados por falta de rumo e de falta de identidade. As mulheres são quase sempre mais enérgicas e determinadas do que os homens mas encontram-se num mundo que, em muitos aspectos, ainda é um feudo masculino.

Cineasta de uma sobriedade

suprema do olhar, Antonioni explorou — e «Identificação de Uma Mulher» continua essa exploração — terrenos desconhecidos na estrutura psicológica dos indivíduos muita coisa que as pessoas sentiam mas não deitavam cá para fora. Ele faz o retrato de uma descontinuidade emocional que não está de acordo com as normas morais inventadas pela sociedade.

Uma das suas preocupações antes da saída de «L'Aventura», um filme que mudou o curso do cinema, era a de que o mundo evoluía rapidamente no plano tecnológico ao passo que os códigos morais estavam imobilizados.

Torna-se óbvio, a partir de certa altura, que Niccolo não vai encontrar em Mavi nem em Ida o que procura, apesar do desesperado grito de amor desta última. Nem tão-pouco a sua «vedeta». O próximo filme do director será de ficção científica.

«Identificação de Uma Mulher» é muito mais do que o filme em que Michelangelo Antonioni procura reconstruir uma reputação. Nem tão-pouco um «reencontro» com a inspiração perdida. Aparece antes como uma evolução, para uma forma mais aperfeiçoada de expressão cinematográfica, para um novo olhar sobre a dificuldade de viver que emerge em todos os seus filmes.



O reverso do amor filmado por Antonioni

1983

«Paulina na Praia»

RAPARIGAS ARRANCADAS À VIDA

«PAULINA NA PRAIA», de Erich Rohmer. Pois é, Paulina vai à praia acompanhada de uma amiga mais velha. Para trás ficaram Paris, a família, os estudos e um namorado. Mas férias são férias e Paulina quer divertir-se. Não é tão fácil como parece. Os amigos da sua amiga, Marion, são mais velhos e Paulina nem sempre alinha com eles. Os amigos que Paulina descobre na praia são mais novos e Marion não alinha com eles. Esta situação leva depois a situações que se cruzam e entrecruzam em pequenos divertimentos galantes em que Erich Rohmer assume um tom distanciado, quase «blasé» (mas não é verdade, Rohmer cada vez gosta mais das suas heroínas, e ao contrário das de Ingmar Bergman que envelhecem, elas são sempre mais novas, mais frescas, mais próximas da rapariga que ainda anda a estudar ou tem um emprego de ocasião).

«Paulina na Praia» pertence à série «Contos e Provérbios», uma nova sucessão de filmes que Rohmer vem desenvolvendo, com os seus personagens e os seus diálogos muito especiais. Depois de se ver vários «Contos e Provérbios» sentimo-nos em família, o cinema de Rohmer é um cinema de pequenas equipas onde toda a gente se conhece, o que acaba por dar uma espantosa naturalidade aos seus filmes. Naturalidade que nunca roça pela vulgaridade, pois «chez Rohmer» as coisas passam-se a outro nível.

E nas «pequenas histórias» dos «Contos e Provérbios» há por vezes muito mais profundidade do que em películas pretenciosas «carregadas de ideias», assim como as raparigas palradoras de filmes como «Paulina na Praia» são mais verdadeiras do que outras heroínas pré-fabricadas que o cinema afirma «arrancadas à vida». Rohmer conhece bem as pessoas que retrata, de modo que o seu envolvimento com elas é quase total.

Vários comentadores censuram a Erich Rohmer não meter o «social» nos seus filmes. Mas talvez os tais personagens que se encerram nos seus jogos e nas suas barreiras de palavra e que resvalam, aqui e ali, para ousadias bem comportadas aca-

bem por fazer sociologia sem o saber. Eles pertencem a um segmento em que o problema da felicidade pessoal lhes interessa mais do que os esquemas colectivos, um que a «riussite» de umas férias (ou de um encontro com um tipo) conta mais do que a consciência ideológica. Borboleteiam à volta de pequenos interesses, pequenas crises, pequenos sonhos, pequenos amores mas, ao mesmo tempo, inferindo que necessitam de viver com intensidade como Marion sublinha numa das intermináveis conversas.

Há uma cumplicidade nestes filmes que passa para o espectador, pequenos nada significativos que Rohmer nos vai apontando, volta-faces estratégicos nos jogos do amor, a vontade das pessoas se abrigarem na sua concha mas, ao mesmo tempo, colherem frutos das suas relações com os outros. Mas em todas essas actividades, a convenção social ainda joga um aspecto importante (mostrando que afinal Erich Rohmer não é tão distraído da sociologia como parece), mesmo quando se trata de saber «quem anda a dormir com quem».

Por vezes, os olhos com que Rohmer vê a gente da praia e as suas



As heroínas de Rohmer são jovens que nunca envelhecem

manobras e as suas infantilidades são os olhos de Paulina. O filme parece adquirir então um distanciamento e uma frescura muito especiais, uma sinceridade que corta como o

gume de uma faca através das hipocrisias e das mentiras. Mas nas obras de Rohmer são sempre vários prismas que são encarados, várias opiniões que se cruzam, vários per-

sonagens que se julgam. Isso acaba por trazer ao cinema de Erich Rohmer uma amplitude e um significado que muitos julgavam ser exclusivo de outros filmes.

NOREMA PORTUGUESA, LDA.



COZINHAS • PORTAS DE CORRER • ARMÁRIOS • ESTANTES
 QUARTOS • MESAS DE COZINHA • MESAS PARA HI-FI, TV E VIDEO
 SECRETÁRIAS E MUITO MAIS

FÁBRICA, EXPOSIÇÃO E LOJA — Zona Industrial de Tomar — SANTA CITA
 2300 TOMAR — Telef. 38403 — Telex 43736

LOJAS EM LISBOA — R. Junqueira, 354 — 1300 LISBOA
 Telef. 64 76 79 — Telex 18206
 — R. Cons. A. Pedroso, 11-A — 1100 LISBOA
 Telef. 55 59 64 — Telex 62056

LOJA NO PORTO — Cais Capelo Ivens, 749/750 — Telef. 39 34 79

AGORA TAMBÉM EM **ODIVELAS**
 NA RUA JÚLIO DINIS, 24
 TELEFONE 981 12 39

Agentes em todo o País

NOREMA
 ONDE O SEU DINHEIRO
 VALE MAIS

ANTENAS PARABÓLICAS

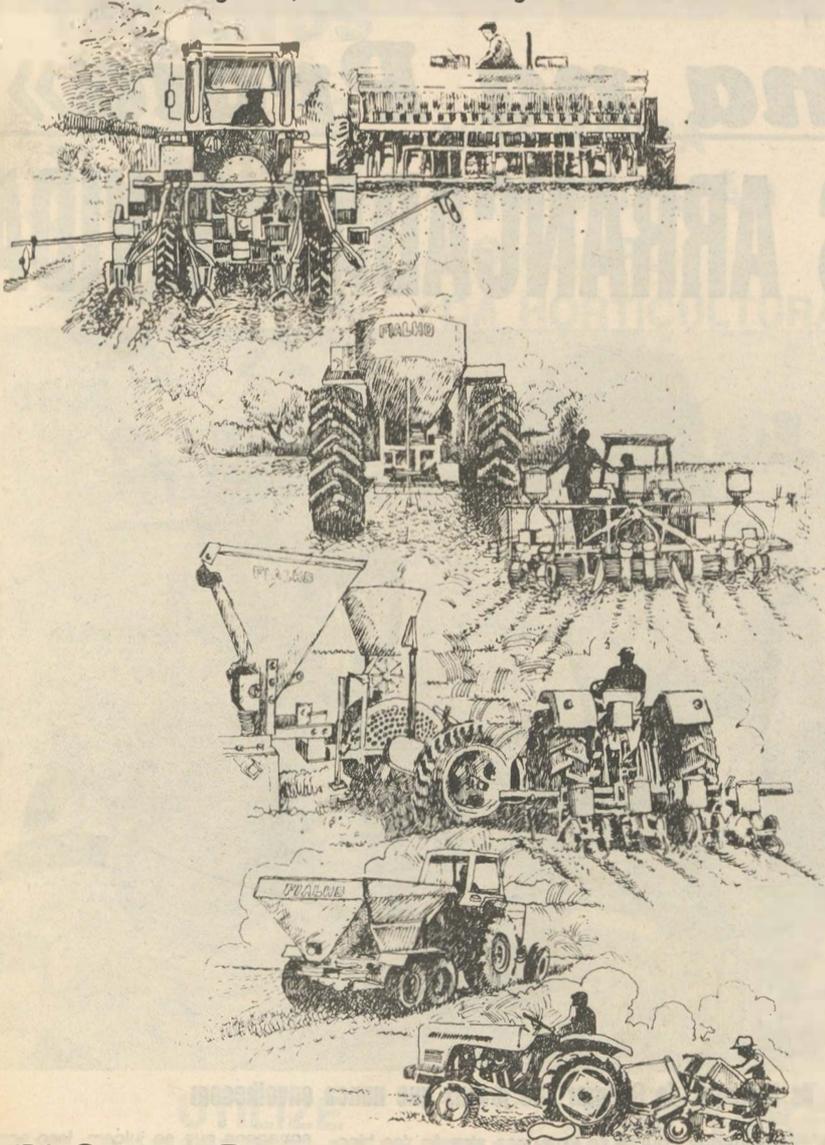
TELEVISÃO VIA SATELITE



Sinal

VISITE O NOSSO SALÃO DE EXPOSIÇÃO
 RUA CASIMIRO FREIRE, 13-A/B
 1900 LISBOA
 TELS. 892945 - 884650

EQUIPAMENTOS PARA SEMEITEIRA, PLANTAÇÃO, FERTILIZAÇÃO E COLHEITA



FIALHO & IRMÃO, LDA.

FÁBRICA DE MÁQUINAS AGRÍCOLAS • HORTA DE BARREIROS
 TELEFS. 24107/8 - 28593 • 7000 ÉVORA • TELEX 44076 FIALH-P

GRAVURA 11



GRAVURAS: Originais francesas, inglesas e suíças
AGUARELAS: Aniceto, Espinaux e José Bello
SERIGRAFIAS: Botelho, Bravo da Mata, Cargaleiro, Carlos Dages, Cutileiro, David Almeida, Gentil, Horta Costa, Yeco, Maluda, Martha Telles, Molina, Thomaz Mello (Tom).

Fazem-se molduras em todos os estilos

LOJA 21 e LOJA 24 — Centro Comercial SOPAL — Rua Ivens, 58 — Telef. 32 22 56 — 1200 LISBOA
 LOJA 10 — Complexo Comercial Pingo Doce de Linda-a-Velha — Av. 25 de Abril — Telef. 419 96 50
 — 2795 LINDA-A-VELHA

1984

«Passagem para a Índia»

O PERFUME DO IMPÉRIO

«PASSAGEM PARA A ÍNDIA», de David Lean. Baseado num romance de E. M. Forster, David Lean mostrou um épico sobre a presença britânica na Índia (e as suas relações difíceis com os notáveis locais) que é, também, uma história apaixonante de procura de identidade. O filme recebeu 11 nomeações para os Óscares e, mais uma vez, Lean revelou que sabe conciliar intimidade com uma visão épica que, no passado, emergiu em obras como «A Ponte do Rio Kwai», «Lawrence da Arábia» e «Dr. Jivago».

«Passagem para a Índia» é a «jóia da coroa» da imponente filmografia de David Lean. Jamais ele foi tão brilhante, tão elegante nos subentendidos, tão maduro estilisticamente, tão completo na formulação de um cinema de grande classe. No momento supremo da sua carreira, não precisa de correr depressa. Prefere uma visão serena às habilidadezinhas que se fazem para disfarçar fraquezas. Lean tem, também, a rara capacidade de ser ao mesmo tempo depurado e opulento na sua expressão formal.

Parece absurdo tentar indicar esta ou aquela sequência por mais que elas nos agradem. O épico de David Lean é um todo onde tudo funciona a rigor, com um toque de majestoso classicismo. O filme parece, no entanto, atingir o máximo no fantástico episódio das grutas de Marabar quando Adele entra na caverna e acaba por ser vítima da sua própria fantasia, da erupção de desejos que supunha recalcados. Mas, ao longo de «Passagem para a Índia» permanece a tal unidade do olhar que faz a separação entre os cineastas e os fazedores de filmes.

Adele, que acompanha a senhora Moore na viagem que esta empreende para visitar o filho, tenciona descobrir «the real India». Mas, e nisso está o sortilégio do filme de David Lean, há várias Índias e o espírito de Adele debate-se entre mais do que uma.

A senhora Moore também estranha que, estando-se na Índia, «não se conheçam indianos». O importante não é só o que se diz, é também o que fica por dizer como esse estreitar de mãos entre Adele e o dr. Aziz ou como no espantoso percurso da mesma Adele para o julgamento onde se apercebe das forças latentes mas poderosas que fazem parte de uma civilização milenária, com os seus ritos e os seus ciclos, a sua doçura e a sua cólera, o seu fervor religioso e a sua sensualidade. Aliás, David Lean transforma a Índia num verdadeiro personagem do filme e obviamente que é o mais complexo de todos.

Essa complexidade perturba a senhora Moore e inquieta também Adele. Acumulam-se factos e expectativas e as opções são, pelo menos, intrigantes. Adele procura uma saída num universo que se fecha progressivamente, esgotando as «visões de conjunto». Ela não terá conhecido «the real India» mas teve o frémito do que isso poderia representar. Lean usa cores subtis para contar esse processo, muito sublinhado pela melancolia, pela ideia de que a fraternidade entre colonizados e colonizadores é algo de inatingível.

«Passagem para a Índia» mostra-se, também, como um estudo sobre os ingleses que, embora deixando a



A doçura e a cólera descobertas por uma europeia na Índia milenária

Índia, jamais se conseguiram separar dela. De qualquer modo é de realçar que as relações Índia-Inglaterra frutificaram em muitos aspectos e, já que escrevemos sobre audiovisual, deram origem a inúmeros filmes e tele-séries. E deram igualmente nascimento

a numerosos romances de que o livro de Forster é só um exemplo. O mesmo não podemos dizer nós das nossas relações com a África, o produto cultural é infinitamente mais pobre.

Também tomando essa herança

entre mãos, David Lean criou uma obra imensa e generosa, onde passa um toque de perfume de império que, na solidão dos quartos, já está a fazer as malas. Junta a epopeia ao drama interior. Genial, um filme sobre um mundo que vai acabar.

1985

«RAN—Os Senhores da Guerra»

VENDAVAL DE VIOLÊNCIA E BELEZA

«RAN — OS SENHORES DA GUERRA», de Akira Kurosawa.

Um filme que é uma autêntica tempestade, talvez o melhor deste decénio que vive os seus últimos anos. Kurosawa devolve ao cinema a sua grandeza, o seu movimento, o seu esplendor. Empregando meios formidáveis e milhares de figurantes, o grande mestre japonês regressa ao tempo dos «choguns», dos senhores da guerra, resíduos das estruturas feudais, cujos «clãs» se batiam interminavelmente. Kurosawa faz disto tudo um superespectáculo movimentando peões, cavaleiros, estandartes e lanças (os exércitos têm cores diferentes conforme o seu chefe ou família) com uma força e uma impetuosidade que fariam inveja a John Ford! As suas batalhas são fantásticas e encenadas em pura coreografia um pouco como as batalhas dirigidas por Lawrence Olivier em «Henrique IV» e «Ricardo III» mas com outro ímpeto.

A associação a Shakespeare não chega por acaso. «Ran» baseia-se livremente em «O Rei Lear» (na peça o rei tem filhas, no filme o velho nobre tem filhos) e uma dos personagens femininos inspira-se em «Lady Macbeth». Por outro lado, dir-se-ia que, para «Ran», Kurosawa escolhe o mais vasto dos palcos: a ambição, a guerra, a paixão, o desejo, a loucura e a morte galopam à nossa frente como elementos de uma formidável tempestade que paira ameaçadoramente sobre o horizonte.

O velho senhor, precocemente enlouquecido, rejeitado pelos seus filhos preferidos, desconsiderado pela nora, depois de ver o seu castelo em chamas vagueia pelo deserto acompanhado por um rapaz, meio bobo, meio infantil, mas que tem uma visão mais concreta do mundo. São D. Qui-

xote e Sancho Pança tora do seu tempo, um par patético, uma aliança desajeitada entre a nobreza e a arraia-miúda, um expediente para a sobrevivência. Mas é a visão do velho que vai dando nota do desvario do mundo quando o seu antigo império, destruído por fúrias fratricidas, abre fendas por todos os lados.

E depois há o prazer supremo (em «Passagem para a Índia» verifica-se algo de semelhante) em saborear um filme — e um grande filme — que não alinha em modas, em correntes, que «não faz à maneira de». Kurosawa é um autor que não permite outra coisa que não seja a sua visão na tela e rejeita qualquer inclinação pelo produto «standardizado» que hoje faz furor. Qual «video-clip» nem qual carapuça. «Ran» é um vendaval de violência e de beleza, um dos

tais filmes que parecem fazer o somatório de uma série de obras suas com as características deste tipo de cinema e que vão de «Os Sete Samurais» até a «A Sombra do Guerreiro», uma reflexão amarga sobre a transitoriedade e a precariedade da condição humana na passagem por este mundo.

Kurosawa cuida da composição de cada plano com um amor que já não existe e é tão seguro nos grandes movimentos de massas e de espectáculo no exterior como na intimidade, na sensibilidade ou no drama no interior.

Ele não descansa aos nossos olhos: há sempre que perseguir uma imagem, um gesto, uma luz, uma sombra, uma bandeira a drapejar, um cavalo a correr na planície, um exército a cerrar fileiras, um castelo a ficar em chamas. Kurosawa declarou, mais de uma vez, que queria para este filme um olhar correspondente ao ponto de vista dos pássaros, ou seja, um olhar dominador equivalente à energia com que Kurosawa movimenta «Ran».

Por um lado, há o inevitável banho de sangue (como anos e anos de lutas inúteis nada tivessem ensinado) e os cho-



«Ran» — um filme sobre a Inexorabilidade do destino

ques do poder. Mas, por outro, com o velho Hiderota perdido no meio do deserto, Kurosawa parece querer lembrar que não somos nada no meio da vasti-

dão imponderável do nosso destino.

Orgulho, poder e arrependimento, crepúsculo dos heróis e baixar de estandartes, o fil-

me de Akira Kurosawa é, no fundo, a história de um guerreiro que não se deixou pela sombra. Como o fez o próprio Kurosawa.



CABELEIRAS OFERTA DINABEL

AO COMEMORAR O SEU 16.º ANIVERSÁRIO, OFERECE UM ÚTIL BRINDE A TODAS AS CLIENTES NA COMPRA DE QUALQUER CABELEIRA DE CABELO LEGÍTIMO, MEDIANTE A APRESENTAÇÃO DESTA ANÚNCIO

COMPLETO SORTIDO DE PERUCAS E POSTIÇOS PARA SENHORAS E PRÓTESES CAPILARES PARA HOMENS, EM CABELO NATURAL GARANTIDO EXECUTAMOS GRÁTIS PENTEADOS EM TODOS OS GÊNEROS E PRESTAMOS ASSISTÊNCIA TÉCNICA PERMANENTE
COMPARTICIPAÇÃO: A. D. S. E. E CAIXA DE PREVIDÊNCIA



CASA DINABEL — RUA MORAIS SOARES, 82, 2.º-F.
 (Metro ARROIOS) — TELEFONE 83 44 34 — 1900 LISBOA



CLINICA DR. AVELAR



PEDIÁTRICO

Avaliação do desenvolvimento físico, intelectual e emocional da criança (Até aos 9 anos)



GERAL

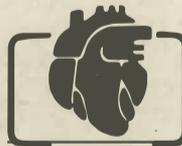
Visão global sobre o seu estado de saúde, com ultrassonografia (ecografias abdominal, renal e pélvica)

check-up



GERIÁTRICO

Exame clínico completo para pessoas com mais de 65 anos. Para uma tranquila 3.ª idade



ATEROSCLEROSE

Prevenção do enfarte e do acidente vascular (estudo pormenorizado dos lípidos, E.C.G. c/estorço e Doppler) (A partir dos 40 anos)

Ecografia, Endoscopia, Doppler, ECG simples e c/ esforço, Espirometria, Oftalmologia, Análises, Consultas de Clínica Geral e especialidades. Exames de admissão a empresas. Medicina do Trabalho

Av. do Brasil, 184, r/c dir - 1700 LISBOA - Tel. 809021 c/BA - Telex 64981 Ritej P

R. ANDRADE SOFTWAREHOUSE

DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÃO - Informa que serão lançados BREVEMENTE no mercado os seguintes programas (c):

- INTERPRETADOR / TUTOR LINGUAGEM C
- RA TOOLS (UTILITARIO PARA COPIAR, EDITAR, ETC...)
- FACTURACAO/STOCKS PARA PC/XT/MS-DOS
- P.O.C. (PLANO OFICIAL DE CONTABILIDADE) PARA MSX
- TODA A BIBLIOTECA CPM-80 ADAPTADA PARA MSX

DEPARTAMENTO COMERCIAL - Informa que vende, instala, de assistência técnica e apoio de e de software para:

- COMPAR
- IBM
- PHILIPS (COMPATÍVEIS/MSX)
- EPSON
- CITIZEN

- BREVEMENTE TAMBÉM IMPORTADO DIRECTAMENTE A PREÇOS REALISTAS.
A GARANTIA E RESPONSABILIDADE DE SERMOS

R. ANDRADE

Av.5 de OUTUBRO,134-R/C.ESQ. 1000 LISBOA T. 73 44 19

À CAPITAL
R. ANDRADE
 DESEJAM-OS UM FELIZ ANIVERSÁRIO

ORGANIZAÇÕES Auto-Lumiar

GERÊNCIA DE: JUSTINO GOMES BESSA

A PARTIR DE 1 DE MARÇO
 ABERTO TODOS OS DIAS, INCLUINDO SÁBADOS, DOMINGOS E FERIADOS, DAS 8 ÀS 24 HORAS

PNEUS • PNEUS • PNEUS • PNEUS • PNEUS

MICHELIN

O PROGRESSO EM MARCHA

1986

«Ana e as Suas Irmãs»

NOVA IORQUE, MEU AMOR

«ANA E AS SUAS IRMÃS», de Woody Allen. Woody Allen ama as mulheres de Nova Iorque, as ruas de Nova Iorque, os bares de Nova Iorque, as «manias» de Nova Iorque, os restaurantes de Nova Iorque, os intelectuais de Nova Iorque, as livrarias de Nova Iorque, as melodias de Nova Iorque — porque não pôr isso tudo num filme? É o que ele faz em «Ana e as Suas Irmãs» depois de a grande metrópole americana já ter sido, inúmeras vezes, «vedeta» indispensável na sua «oeuvre».

A primeira vista, «Ana e as Suas Irmãs» é um filme sobre três irmãs (Mia Farrow, Barbara Hershey e Dianne Wiest, a última ganharia um Óscar, pela sua intervenção na comédia de Woody Allen) e sobre os seus ex-maridos, namorados, admiradores e maridos actuais. Trata-se, como é bom costume, de um cinema de grupo. Woody Allen fala do que conhece, dos seus amigos, dos seus círculos e, nesse aspecto, ele marca sempre pontos.

«Ana e as Suas Irmãs», se a memória não der fofas, mete três jantares do Dia de Acção de Graças (com o tradicional peru e com os papás a tocar ao piano «Isn't It Romantic?»), dois passeios de Barbara Hershey ao longo do cais (ela é a mana boazona que o cunhado, Michael Caine, cobiça para a cama), amores e desamores, uma ida a um concerto de «rock», uma ida à ópera e os terrores de Woody Allen em ficar doente, entrando num estado de hipocondria aguda, uma visita a um pintor, imensas discussões e casos complicados. Mas tudo isto é servido com humor.

«Ana e as Suas Irmãs» é o 14.º filme escrito e dirigido por Woody Allen. Os seus heróis e heroínas são gente em contínuas dificuldades mas enfrentam os seus problemas com humor e criatividade. Por outro lado, é a 5.ª vez que Mia Farrow participa num filme de Woody Allen e a segunda vez que o director centra a acção em três irmãs (a primeira foi em «Interiors»).

«Ana e as Suas Irmãs» é, sem dúvida, um dos grandes filmes de Woody Allen e uma resposta simpática aos adeptos do director que queriam uma «continuação» de obras como «Annie Hall» e «Manhattan». Claro que, não só necessariamente no personagem de Mickey (Woody Allen),

há no filme uma dose apreciável de «depressões».

Uma das mais notórias é a de Holly (Dianne Wiest), a irmã que aspira a ser romancista de sucesso e, já agora, também cantora e actriz. Tem, também, um negócio de «catering» com Carrie Fisher (a «Princesa Leia» da trilogia de «Star Wars» que se movimenta muito bem na galáxia de «Manhattan») e o encontro mais desastrado do século é a sua noite fora com Mickey onde tudo corre mal, incluindo um bar onde ele receia ser raptado por um grupo de «rock», que faz a música da casa. Os jantares da família de Ana, com toda a gente reunida, são também esplêndidos, bem como o encontro das três irmãs num restaurante onde deixam emoções, ressentimentos e memórias falar.

Captando cuidadosamente o seu material humano, inventando diálogos tão espontâneos como criativos, doseando de humor as situações, Woody Allen chega em «Ana e as Suas Irmãs» a uma espécie de reelaboração das suas fábulas urbanas que, um pouco por todo o mundo, apelam a plateias sofisticadas mas estão atraindo um número cada vez maior de espectadores. Allen lida, sob a capa da comédia, com temas



Nova-iorquinas como Mia, Barbara e Dianne conhece Allen como as palmas das mãos

universais e isso também explica a subida da popularidade de um autor que, aqui há uns anos, era considerado excessivamente «intelectual».

Notável num filme em que há prati-

camente seis personagens centrais (as interpretadas por Mia Farrow, Dianne Wiest, Barbara Hershey, Woody Allen, Michael Caine e Max von Sydow), o seu tempo de intervenção

e o seu peso no filme é equilibrado de uma maneira subtil, tornando harmoniosa uma epopeia familiar onde continuamos a ter mais oportunidades para rir do que para chorar.

1987

«O Sacrifício»

VISÃO POÉTICA DA VIDA

«O SACRIFÍCIO», de Andrei Tarkovskii. A água. O fogo. O leite entornado no soalho. Os cristais a tremer. A solidão. O filme-testamento de um cineasta que se exilou da Rússia e que realizou as suas últimas obras no estrangeiro. O medo. As últimas perguntas sobre o destino. O desespero. A esperança. A natureza.

Tarkovskii disse numa entrevista à TV italiana que é indispensável para um cineasta ter uma visão poética da vida. De outra maneira, os seus filmes serão sempre limitados e impessoais. Se se assistir à obra de Tarkovskii anterior a «O Sacrifício», conclui-se facilmente que a poesia é uma força motora e também a verdadeira razão de ser do seu cinema.

«O Sacrifício» fala de um escritor que vive retirado junto ao mar e que acaba de plantar uma árvore japonesa no litoral quando é visitado por um dâ de familiares e amigos, pois naquele dia celebra-se o seu aniversário. Mas depois, pouco a pouco, o mal-estar instala-se, as mulheres discutem e a rádio emite um comunicado ameaçador, no desenvolvimento de uma crise internacional. Lá fora ouve-se um zumbido terrível e os vidros da casa tremem. No fundo da sua angústia, o escritor receia que o fim se aproxime ou já tenha acontecido.

De manhã, surpreende-se por estar vivo. Tem uma conversa cordial ao telefone com o editor. No fundo, tudo é possível com um pesadelo. Em princípio, o mundo continuava a ser o mesmo. Espera-se que o escritor respire fundo mas ele continua inquieto. Nem os seus familiares nem os seus amigos logram levantar-lhe o moral. Alexandre, o escritor, sente-se cada vez mais isolado, mais abandonado. Faz perguntas que não têm resposta. Começa a recear que o comunicado da rádio seja apenas um aviso de coisas mais terríveis que estão para vir. A família começa a pensar em arranjar uma «solução».

Andrei Tarkovskii, em «O Sacrí-

cio», afirma-se como o poeta do cinema e como um homem cheio de sensibilidade e de intuição que adivinha que um vento agreste pode soprar de um momento para o outro. Os seus personagens, encerrados num mundo sem saída, agitam-se, inquietam-se, deixam vir ao de cima pequenos e grandes egoísmos. Alexandre, o escritor, sente a dificuldade de continuar uma jornada ao lado de gente que se deixa dominar por um sórdido jogo de interesses. Não sabe que se tornou o estranho no meio dos outros.

Mas o filme do cineasta exilado tem omnipresente a força da poesia, um olhar sobre um mundo que se renova, sobre as árvores, sobre o mar, sobre uma luz de vela que treme, sobre a noite que se adensa, sobre uma manhã que teima em romper. Esta mobilidade que nunca se extingue, esta possibilidade de as coisas ganharem vida, esta permanente osmose entre o Homem e a natureza tem a ver com o panteísmo de Tarkovskii. Panteísmo que coexiste dificilmente, mas também criativamente com a angústia, com o desconhecimento do destino.

«O Sacrifício» foi considerado por vastos sectores como o melhor filme de 1987, um ano em que foram es-



«O Sacrifício», um filme que exige um pouco de sacrifício da parte do espectador

treados entre nós obras da importância de «Melo», de Alain Resnais, e «O Navio», de Federico Fellini.

Não se trata de uma obra de leitura fácil nem está ali para «facilitar a vida» ao espectador. Mas, se considerarmos o caso por outro prisma, se

esse mesmo espectador «sentir» verdadeiramente o filme, se se emocionar com imagens belas e se identificar com o destino de um homem angustiado, se compreender o que isso representa, não há dúvida de que ele vai encontrar-se com «O Sacrifício».

O filme de Tarkovskii não é um manifesto de hermetismo antes pede às pessoas a identificação com valores de sempre, valores que a intuição do cineasta sente ameaçados por um vento gelado que continua a poder soprar de um momento para o outro.

TROIA

Um investimento hoje que atravessa gerações



Na Península de Troia, a 50 quilómetros ao sul de Lisboa, materializou-se o projecto mais ambicioso e mais promissor do Turismo português. Aí se localiza hoje um dos grandes complexos turísticos europeus, num espaço deslumbrante, onde se privilegia a protecção da natureza e do meio ambiente.

Na magnífica paisagem de Troia ergue-se o Apartotel Magnoliamar, um edifício de alta qualidade que oferece uma proposta aliciante a todos aqueles que pretendem um local de férias personalizado e diferente. Graças aos Títulos de Registo do Direito de Habitação Periódica (Certificados Prediais), este paraíso está também ao seu alcance, numa fórmula mista de investimento e férias plenamente acessível às pequenas e médias economias.

O Direito Real de Habitação Periódica é perpétuo, livremente alienável pelo respectivo titular, pode ser cedido a terceiros, e é transmissível por via hereditária. O respectivo título (Certificado Predial) é emitido pela Conservatória do Registo Predial, e atribuído ao investimento um valor real.

Visite Troia e aprecie, no Edifício Magnoliamar, o apartamento que lhe está reservado. E chegará à conclusão de que o investimento no Magnoliamar é ouro sobre azul. Junte-se aos privilegiados que escolhem Troia para local de férias e de investimento. Ganhe a mais valia que a curto prazo Troia lhe oferecerá. No seu próprio interesse, conheça a legislação que criou o Direito Real de Habitação Periódica. E decida depois!

TORRALTA

TROIA
Complexo Turístico de Troia - 2900 Setúbal
Telefones 065-44 161/44 405/44 270
Telex 18138 TROIAM P

LISBOA
Av. Duque de Loulé, 24 - 1000 Lisboa
Telefones 01-55 44 79/54 21 39/55 65 86/55 45 71/55 47 94
Telex 16465 TORRAL P

PORTO
Rua Gonçalves Cristovão, 13-1.º Dto. - 4000 Porto
Telefones 02-31 14 94/31 69 15
Telex 23643 TORCOR P

ESCREVA-NOS!

Desejo conhecer, apenas para minha informação e sem qualquer compromisso, a legislação completa relativa aos Certificados Prediais, (Direito Real de Habitação Periódica).

Nome _____

Morada _____