

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O₄8vm

Oliveira Jr., Luiz Carlos.

Vincente Minnelli: cinema de música e drama/Luiz Carlos Oliveira Jr.; Sérgio Alpendre. – Rio de Janeiro : Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

72p.:il

ISBN 978-85-85688-45-5

1.Cinema 2. Cinema internacional

CDD: 791.43 CDU: 791.22



cinema de música e drama

CCBB-SP: 31 De agosto a 11 De Setembro CCBB-RJ: 13 a 25 De Setembro

2011

1ª Edição

Rio de Janeiro

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



A programação audiovisual do Centro Cultural Banco do Brasil busca estimular a reflexão e permitir ao cidadão brasileiro o contato com obras cinematográficas universais e atemporais. Por meio da realização de mostras abrangentes, sempre acompanhadas de debates, encontros, cursos e publicações de livros e catálogos, o CCBB contribui para que o público possa ter acesso a propostas estéticas significativas e singulares na história nacional e de outros países.

A mostra *Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama*, apresentada pelo Ministério da Cultura e Banco do Brasil, traz ao público uma parte significativa da obra desse grande cineasta que desfrutou da fama e também dos altos orçamentos do auge do *studio system* hollywoodiano, durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, sendo um dos raros casos de diretores cujos filmes agradam tanto ao grande público como à crítica especializada.

Minnelli dirigiu clássicos absolutos da história do cinema, como os musicais *Sinfonia de Paris* (1951) e *Gigi* (1958) e os dramas *Sede de Viver* (1956) e *A Cidade dos Desiludidos* (1962). Em seus filmes transitaram grandes astros e estrelas: Judy Garland, Elizabeth Taylor, Kirk Douglas, Gene Kelly, Fred Astaire, Cyd Charisse, Lana Turner, que poderão agora ser revistos projetados numa sala de cinema brasileira.

Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama exibe 16 filmes de longa-metragem em película 35 mm e realiza debate e palestras, numa grande oportunidade para o público entrar em contato com uma das obras mais cultuadas e produzidas pela indústria cinematográfica norte-americana no período que é considerado por críticos e historiadores o seu apogeu.

centro cultural banco do brasil



o cineasta do Bom Gosto

O cinema de Vincente Minnelli é pautado pelo bom gosto. Bom gosto na escolha do elenco, no equilíbrio das cores, na composição dos quadros, na construção dos cenários. O que não significa que ele tenha sempre investido em terreno seguro ou trilhado caminhos que facilmente conduziriam à beleza. O aprendizado do bom gosto, para ele, foi fruto de uma inusitada combinação de referências heterogêneas. A educação estética de Minnelli passou tanto pelo estudo dos clássicos e pela admiração dos quadros dos maiores coloristas da história da pintura quanto pela experiência profissional em espetáculos da Broadway, números de music-hall e outras modalidades de diversão popular. O diretor de Agora Seremos Felizes soube, como poucos, unir comércio e arte, nutrir o mundo do espetáculo de fontes eruditas (Flaubert, Goethe), misturar Broadway e Shakespeare, ser tanto um decorador de vitrine quanto um esteta experimental, anular a separação entre cinema de gênero e cinema de autor, tornar inútil a hierarquia entre grandes e pequenos temas, alta e baixa cultura.

Minnelli, *a priori*, não distingue entre um assunto nobre e um assunto menor. Oualquer coisa lhe parece digna da mais alta representação artística. Ele não necessariamente dá ao público dito intelectual um tema rico e profundo para refletir após a sessão (embora filmes como *Paixões sem Freios* e *Papai Precisa* Casar possam render conversas densas e intermináveis). Se muita gente relutou em considerá-lo um grande cineasta e não apenas um embelezador de espaços, foi porque se prendeu a um caduco pressuposto de que a grande arte só se faz a partir de um grande assunto. Ora, isso relegaria a um segundo plano uma parcela considerável das obras-primas da pintura. As maçãs de Cézanne ou as bailarinas de Degas não são geniais porque representam maçãs ou bailarinas, mas antes por conta do traço peculiar que as vivifica na tela. As botas de um camponês, num quadro de Van Gogh, condensam um mundo. O que dá o tamanho de uma obra é menos o objeto escolhido pelo artista do que a forma como ele o representa. Os filmes de Minnelli, assim como as pinturas de Van Gogh, só fazem sentido pela cor, pela composição, pela textura dos materiais, pelo arranjo dos corpos e dos elementos plásticos no interior do quadro. O "touch" minnelliano é o motivo pelo qual vemos seus filmes. Se todo grande autor possui um tema recorrente, que ele explora sistematicamente no decorrer de sua obra, o de Minnelli foi a própria função da arte – e, mais especificamente, do cinema – enquanto transformação estética do mundo. Algo que ele deixa bastante claro em seus dois filmes plantados no universo do cinema: Assim Estava Escrito (1952) e A Cidade dos Desiludidos (1962). Neste último, que é certamente o precursor imediato de O Desprezo (Godard, 1963), Minnelli enfatiza alguns detalhes que, no set de filmagem, são responsáveis pelo sentido geral da obra. Uma mudança de ângulo da câmera, um objeto acrescido ou subtraído ao quadro, e a cena será outra – para melhor ou pior.

Os dois gêneros que mais marcaram a carreira de Vincente Minnelli, musical e melodrama, definem as duas características principais de sua obra: diversão e emoção. Assistir a seus filmes é entrar em contato direto com as forças que fizeram o cinema ser o grande espetáculo de massa do século XX; é reviver o encantamento primordial do cinema. Os sonhos e as lutas de seus personagens se manifestam na tela com toda a energia necessária para embalar os espectadores nesses sonhos ou engajá-los nessas lutas. A melodia de uma canção, o movimento de uma dança, a explosão de um drama individual ou mesmo a vibração de uma determinada cor podem levar o espectador ao êxtase ou às lágrimas em questão de segundos. No universo minnelliano, tudo é muito intenso.

A lógica dos filmes de Minnelli se resume na relação do personagem com a cenografia. No começo de *A Roda da Fortuna* (1953), Fred Astaire desce do trem em Nova Iorque e encontra uma realidade confusa, barulhenta, incompreensível. Mas basta que ele comece a cantar e dançar para que tudo se harmonize. O cenário com que seu corpo estava em conflito agora acolhe seus movimentos. As pessoas que esbarravam nele de maneira incômoda agora participam de uma coreografia coletiva. Os ruídos das máquinas se organizam em melodia. O personagem se entende com o ambiente. É por essa relação positiva do personagem com o cenário que se define o musical minnelliano.

Em *Paixões sem Freios* (1955), a história é outra. O jovem pintor atormentado, que se recupera numa clínica de tratamento psiquiátrico, vê a chance de fazer algo que pode deixá-lo feliz: os médicos sugerem que ele pinte as novas cortinas que serão confeccionadas para a biblioteca. O rapaz se anima com a perspectiva de deixar sua marca pessoal na cenografia da clínica. Uma disputa interna, contudo, coloca em xeque a troca das cortinas. Diante da possibilidade de não poder mais dar vazão a seu imaginário, de não poder expandir ao espaço as imagens

que se agitam em sua mente, o jovem pintor entra em crise e foge da clínica, causando um enorme rebuliço na vida de todos. O que ele queria era exatamente o que Fred Astaire havia feito em *A Roda da Fortuna*: mudar o cenário a seu favor. Quando essa mudança se mostra impossível, o personagem se desestabiliza. O melodrama narra a tristeza que se apossa do homem quando a imaginação artística não consegue mais transformar a realidade. *Sede de Viver* (1956), um dos projetos mais pessoais da carreira de Minnelli, aborda justamente a figura do artista (Van Gogh, no caso) confrontado a um mundo exterior que lhe é, na maior parte do tempo, hostil.

Alternando musicais e melodramas, Minnelli se dedicou às relações entre o peso da realidade e a potência do sonho (sem que uma coisa necessariamente se oponha à outra, pois, em seus filmes, realidade e sonho se comunicam, se nutrem reciprocamente), e demonstrou uma necessidade de representar o andamento desigual da vida, os contrastes que fundam nossa existência. Para conhecer a felicidade, é preciso já ter vivido a tristeza. E vice-versa.

Há tempos o cinéfilo brasileiro não tem a oportunidade de ver Minnelli numa sala de cinema. Com a presente mostra, poderemos redescobrir o charme e a beleza inconfundíveis de seus filmes. Redescobrir Minnelli nada mais é que reencontrar a paixão pelo cinema em estado puro.

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR. CURADOR

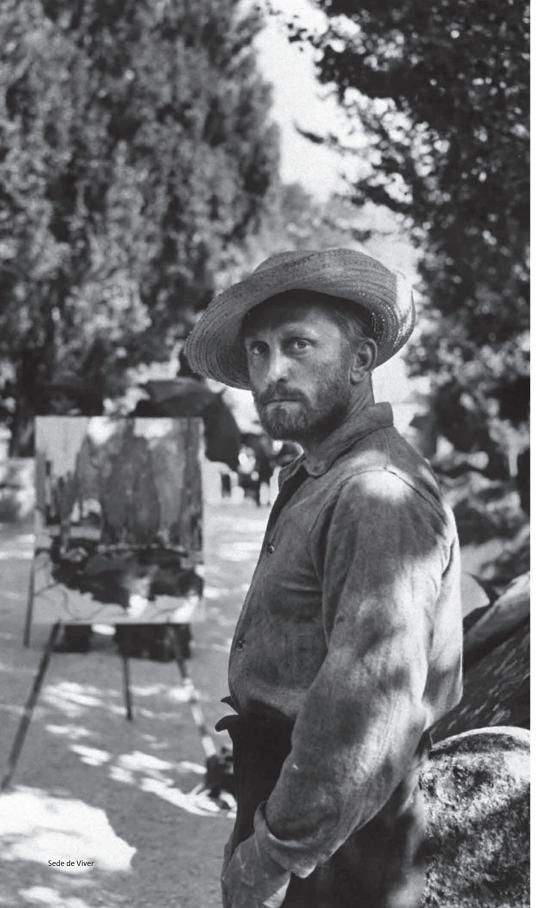
índice

vincente minnelli

- 13 INTRODUÇÃO
- 18 música e prama
- 25 estilo e recorrências
- 37 a masculinidade em questão
- 43 um exímio colorista
- 46 ars gratia artis
- 57 Filmografia
- 63 Sinopses

programação

- 68 São Paulo
- 70 Rio De Janeiro
- 72 CRÉDITOS



INTRODUÇÃO

Se há um diretor que personifica a expressão "Fábrica dos Sonhos", atribuída frequentemente a esse espaço febril chamado Hollywood, esse diretor é Vincente Minnelli. Com sua exuberância e elegância, seus movimentos de câmera impressionantes e fluentes, sua habilidade para composição de quadro e para fazer com que todo seu estilo desapareça por trás das histórias e dos personagens, Minnelli soube, mais do que qualquer outro cineasta clássico americano, explorar a magia do cinema em todo seu potencial. Magia que permite, por exemplo, que Robert Walker comece como um soldado desajeitado em O Ponteiro da Saudade e termine como um galã charmoso (o mesmo Walker que, seis anos depois, seria um dos vilões mais aterrorizantes de Hitchcock, em *Pacto Sinistro*). Ou que um simples passeio pelo parque se transforme numa das mais belas cenas de dança do cinema, em A Roda da Fortuna. Ou que uma criança jogada para segundo plano profira a frase mais tocante do filme, aquela que irá reconciliar todos os personagens com o mundo em *Paixões sem Freios*. Magia que se abre aos delírios e sonhos mais misteriosos e fascinantes, principalmente nos musicais, sem que isso afete nossa compreensão da história e dos personagens.

Minnelli é, sim, o diretor que melhor explorou as possibilidades mágicas do cinema dentro de um grande estúdio.

O que se torna ainda mais fenomenal visto que esse estúdio é a Metro Goldwyn Mayer, onde Minnelli realizou todos os seus filmes, com a exceção de três (*Um Amor de Outro Mundo*, de 1964, *Num Dia Claro de Verão*, de 1970, e *Questão de Tempo*, seu último filme, de 1976). O estúdio, mais conhecido pela sigla MGM e pelo rugido do leão que abre os créditos iniciais de suas produções, considerado o mais conservador entre os grandes de Hollywood, não parecia o lar ideal para um diretor com as pretensões artísticas de Minnelli. Era muito raro, na MGM, que um diretor tivesse controle de todas as etapas de produção, da elaboração do roteiro até o corte final. Mais comum era, por exemplo, que um diretor da companhia refilmasse algumas cenas de algum filme dirigido por outro, por questões de agenda (George Cukor refilmou uma importante cena de diálogo de *Sede de Viver*; Stanley Donen refilmou alguns planos de *Estranho no Paraíso*). É também na MGM que temos o maior número de musicais clássicos americanos – quem nunca ouviu a expressão "musicais da Metro"? Dentro do

valioso plantel da MGM ainda estavam George Cukor (depois de passagens pela Paramount e RKO) e George Sidney (grande em musicais e comédias romântico-históricas como *Scaramouche*), além de diretores como Clarence Brown e Robert Z. Leonard. Todos eles passaram a maior parte de suas carreiras sob o rugido vigilante do leão.

George Sidney é, entre os diretores clássicos de Hollywood, aquele que possibilita o maior paralelismo com Minnelli. Ambos começaram a dirigir na primeira metade dos anos 1940; ambos realizaram musicais imponentes sob a tutela de Arthur Freed; e o estilo dos dois é parecido, ainda que Sidney seja um esteta light quando comparado a Minnelli. Seus musicais eram mais calcados na realidade, menos em sonhos e delírios, ainda que *Marujos do Amor*, dirigido por Sidney em 1945, tenha uma cena de dança com Gene Kelly e o rato Jerry, criação de Hanna e Barbera. Minnelli é sempre delirante, lúdico e luminoso, inclusive nas cores que utiliza: vermelho, verde folha, amarelo ouro – cores que se estampam em seus cenários e figurinos, pensados com tremenda dedicação.

Existiam regras específicas para as produções da companhia, mas um gênio estava por trás dos musicais: Arthur Freed. Intelectual, músico e amante de pintura, Freed possibilitou que Minnelli (e os demais diretores) voassem mais livres dentro da MGM. Foi ele que levou Minnelli de volta a Hollywood, depois de alguns meses frustrantes na Paramount e de alguns anos de prestígio na Broadway. Foi com ele que Minnelli realizou seus cinco primeiros filmes: *Cabana no Céu* (1943), um musical original realizado apenas com atores negros; *As Muralhas de Jericó* (1943), musical cômico, veículo para Red Skelton, ator que trabalhava com uma certa vulgaridade, e por isso não combinava muito com a sofisticação minnelliana; *Agora Seremos Felizes* (1944), sua primeira obra-prima e a primeira parceria com Judy Garland, então já estrela do estúdio; *O Ponteiro da Saudade* (1945), novamente com Garland, após uma escalação equivocada de Fred Zinnemann, diretor mais chegado ao documentário social; e, finalmente, *Yolanda e o Ladrão* (1945), musical delirante com Fred Astaire e Lucille Bremer.

É um começo de carreira de tirar o chapéu, possibilitado pela experiência de Minnelli na Broadway e por sua inclinação para a decoração e a pintura. *Agora Seremos Felizes*, seu primeiro filme colorido, é uma perfeita demonstração de bom gosto no uso das cores ainda experimentais do technicolor, além de apresentar alguns dos enquadramentos mais belos do cinema feito até então. *O Ponteiro da Saudade*, apesar de ter sido produzido por Freed, não é um musical, mas sim uma comédia romântica. E *Yolanda e*

o Ladrão é o ponto de partida para os musicais que Minnelli faria depois. A cena do sonho de Fred Astaire, que dura 17 minutos, parece guardar o segredo que o diretor iria explorar não só em seus mais bem-sucedidos musicais — Sinfonia de Paris (1951), A Roda da Fortuna (1953) e Gigi (1958) —, mas também nos que fracassaram nas bilheterias, como O Pirata (1948), A Lenda dos Beijos Perdidos (1954), Estranho no Paraíso (1955), Essa Loura Vale um Milhão (1960) e o anacrônico Num Dia Claro de Verão (1970): onirismo e delírio cromático como norteadores da narrativa.

Em 1946, em uma produção de Pandro Berman, Minnelli realizou *Correntes Ocultas*, o primeiro de uma nobre linhagem de melodramas (a maior parte produzida por John Houseman) que criaria um interessante espelhamento temático com os musicais que dirigiu. Contudo, *Correntes Ocultas*, a despeito de um elenco que inclui Katharine Hepburn e Robert Mitchum, além de Robert Taylor, deslocado e pouco afeito ao estilo de Minnelli, assim como *Madame Bovary*, que Minnelli filmou em 1949 com uma inadequada Jennifer Jones como Emma Bovary, fica ofuscado diante de melodramas como *Assim Estava Escrito* (1952), *Paixões sem Freios* (1955), *Sede de Viver* (1956), *Chá e Simpatia* (1956), *Deus Sabe Quanto Amei* (1958), *Herança da Carne* (1960), *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1962), *A Cidade dos Desiludidos* (1962) e *Adeus às Ilusões* (1965).

Com Assim Estava Escrito, Minnelli inicia uma série de quatro melodramas que trafegam pelo mundo das artes, encerrada por A Cidade dos Desiludidos. Os dois filmes tratam do mundo do cinema, o primeiro com glamour, o segundo com desencanto. Kirk Douglas protagoniza ambos. Em Assim Estava Escrito, é o produtor fisicamente ausente (mas onipresente em espírito e nos flashbacks), que mudou a vida dos que se envolveram com ele, sempre para melhor, apesar dos traumas e traições. Em A Cidade dos Desiludidos, é o ator em baixa, recém-saído de um hospital para doentes mentais, que recebe um convite para filmar na Cinecittá, mas tudo que encontra é decadência e frivolidades. Douglas atua também em Sede de Viver, o terceiro melodrama em torno da arte, como o pintor Van Gogh. Sua incrível versatilidade e sua entrega fazem com que o ator caia como uma luva em todos esses papéis em produções de Houseman, e entre eles ainda faça Spartacus, de Stanley Kubrick. O quarto filme é o segundo produzido por Houseman na cronologia, e é aquele no qual a arte entra como aspecto secundário: Paixões sem Freios. Nesse drama em que a inclinação artística é discutida, o que chama a atenção são os personagens impotentes, como o interno de uma clínica mental que é impedido de exercitar seu amor pela pintura, ou como o doutor veterano que não consegue se livrar

de um sentimento de fracasso amoroso e profissional, ou, principalmente, como o protagonista Richard Widmark, incapaz de dar prazer carnal à sua mulher vivida por Gloria Grahame. Por sinal, que elenco! Além de Widmark e Grahame, temos Charles Boyer, Lauren Bacall, Lillian Gish, Oscar Levant e a estreia de John Kerr, que faz o paciente encarregado, até certo ponto, de pintar as novas cortinas que serão colocadas na biblioteca da clínica.

Com o mesmo Berman, produtor de *Correntes Ocultas*, Minnelli realiza *Chá e Simpatia*, baseado em texto levado aos palcos por Elia Kazan em 1953. O espelhamento com *Paixões sem Freios* é evidente. Ambos mostram personagens desajustados e interpretados por John Kerr. Se em *Paixões sem Freios* o jovem ator faz a trama girar em torno de sua insegurança, em *Chá e Simpatia* é sua masculinidade que está em jogo, embalando a dança dos personagens pelo espaço cênico e da câmera pelos cenários. Esse personagem delicado, cuja alma feminina não o impede de se apaixonar por uma mulher mais velha e casada (a sempre ótima Deborah Kerr), foi comparado ao próprio Minnelli.

Os dois filmes masculinos que dirigiu são perfeitos. *Deus Sabe Quanto Amei* promove o encontro de espíritos opostos, Frank Sinatra e Vincente Minnelli, e é incrível como as diferenças e os percalços ocorridos durante as filmagens são imperceptíveis na tela. *Herança da Carne* também traz um protagonista masculino, a exemplo de Sinatra. Bob Mitchum volta a trabalhar com Minnelli catorze anos depois de *Correntes Ocultas*, com uma posição bem diferente no olimpo hollywoodiano. Já havia se tornado um astro e construído a persona de durão no cinema. Nada a ver com o estilo coreografado e de cores vibrantes de Minnelli. O diretor era conhecido pelos finais tocantes, mas o que ele alcançou com estes dois filmes estava além de qualquer expectativa. No final do primeiro, um rio corre para o futuro com um anjo abençoando os personagens no canto esquerdo do quadro. No do segundo, uma lápide ocupa toda a metade esquerda do quadro cinemascope, enquanto filho bastardo e viúva iniciam uma nova família, formada por afinidades, não pelo sangue.

Os dois melodramas restantes trazem, na verdade, mais elementos de outros gêneros. Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse é, em grande parte, uma aventura de guerra, apesar de seus momentos mais fortes serem melodramáticos. Tem um elenco irresistível capitaneado por Glenn Ford, Charles Boyer e a bergmaniana Ingrid Thulin. Adeus às Ilusões é um romance de momentos melodramáticos, a única vez que Minnelli filmou sob a força, incontestável à época, de Richard Burton e Elizabeth Taylor. É o gran-

de filme do casal (junto com *Cleópatra* de Joseph L. Mankiewicz e *O Homem que Veio de Longe* de Joseph Losey), mas o fracasso comercial e o ódio dos críticos americanos impediram que o time fosse formado novamente, e causaram o hiato mais duradouro da carreira de Minnelli até então, de quatro anos. A personagem de Taylor chama-se Laura Reynolds, mesmo nome de Deborah Kerr em *Chá e Simpatia*. As duas personagens lutam pela dissolução de um preconceito tipicamente machista, embora de maneiras diferentes. É mais um espelhamento evidente na obra de Minnelli.

Uma introdução à obra de Vincente Minnelli não estaria completa sem as comédias domésticas que realizou, começando com o clássico *O Pai da Noiva* (1950) e encerrando o ciclo com *Papai Precisa Casar* (1963). Entre as duas pontas, quatro filmes: *O Netinho do Papai* (1951), a continuação de *O Pai da Noiva*; *Lua-de-mel Agitada* (1954), agradável sátira do "american way of life", com Lucille Ball e Desi Arnaz; *Teu Nome é Mulher* (1957), em que Lauren Bacall e Gregory Peck emolduram um arroubo de modernidade minnelliana; e *Brotinho Indócil* (1958), confusão com Rex Harrison na órbita certa.

O Pai da Noiva é um filme de Spencer Tracy. A liberdade que Minnelli sempre dava a seus astros nem precisava dar as caras aqui, já que Tracy era o ator ideal para o papel do pai ciumento porque a filha vai se casar. Como sempre nos filmes do diretor, os gêneros se confundem, e O Pai da Noiva tem momentos de autêntico melodrama. Mais melodramáticas ainda são algumas sequências de Papai Precisa Casar, pois aqui lidamos com morte, luto, abandono e personagens solitários. Os dois filmes ainda apresentam um espelhamento curioso, já que o menino interpretado por Ron Howard no segundo filme faz as mesmas caras e bocas de Spencer Tracy no primeiro. A diferença é que o pimpolho domina as ações, enquanto Tracy é apenas vítima das circunstâncias e da marcha inevitável da vida.

Infelizmente o final de carreira de Minnelli foi indigno de sua história. *Num Dia Claro de Verão* é um musical equivocado com Barbra Streisand, enquanto *Questão de Tempo* é uma comédia involuntária sobre personalidades e vontades. Este último é mais pessoal, o que o torna ainda mais decepcionante. As referências aos pintores preferidos estão presentes, assim como o espelho como um elemento importante de transição (é pelo espelho que Liza Minnelli lembra de uma época marcante de sua vida, e que, mais de vinte anos antes, o menino se transformava em adulto em *Mademoiselle*, episódio de *A História de Três Amores*, de 1953). Se não foi o testamento ideal para um diretor como Minnelli, ficando muito aquém de sua média, ao menos foi coerente com suas ideias e seu estilo.

música e prama

Em seu terceiro longa-metragem, Agora Seremos Felizes (1944), Minnelli equilibra de maneira brilhante as duas grandes linhas de forca de seu cinema: o drama familiar e a magia dos musicais. O filme se passa no começo do século XX, quando a cidade de St. Louis, localizada no estado americano de Missouri, se prepara para receber a Feira Mundial de 1904. Esther (Judy Garland), filha do meio da família Smith, vive feliz e radiante, imersa nas cores fortes da cidade, até que o pai traz a notícia bombástica de uma possível transferência para Nova Iorque, onde administrará uma filial da firma em que trabalha. A iminência de se mudar para outra cidade cria um conflito familiar aparentemente incontornável. Ninguém quer sair de St. Louis, mas a proposta profissional recebida pelo pai é irrecusável. Esther tem um motivo a mais para ficar contrariada: acaba de iniciar um romance com seu jovem vizinho John Truett (Tom Drake), por quem se apaixonou. Na medida em que o fim do ano de 1903 se aproxima, todos vão ficando melancólicos, pois logo após os festejos natalinos eles farão a mudança para Nova lorque. Na noite de natal, Esther e John se abracam como se fosse a última vez. Depois ocorre um dos mais belos planos da carreira de Judy Garland, com ela cantando "Have Yourself a Merry Little Christmas" à janela

Tudo terminaria de forma triste e inconsolável, não fosse por um detalhe: estamos num musical e não num melodrama. Numa comédia ou num musical de Minnelli, as coisas se ajeitam, a felicidade é reencontrada, os personagens entram em acordo com as situações, mesmo que haja um descompasso a ser corrigido. Apesar de já conter o núcleo do drama doméstico que Minnelli retomaria em seus filmes mais densos dos anos 1950 (Paixões sem Freios, Chá e Simpatia, Deus Sabe Quanto Amei), Agora Seremos Felizes ainda comporta o horizonte de happy end do musical. Após ver Tootie (a filha caçula) aos prantos, inconformada com a mudança, o pai decide ficar em St. Louis. A família recebe com festa a decisão tomada em plena madrugada.

Agora Seremos Felizes termina com a família Smith assistindo às luzes se acendendo simultaneamente nos prédios históricos de St. Louis, durante a Feira Mundial da primavera de 1904. Boquiabertos, todos contemplam o cenário como se admirassem sua própria felicidade projetada numa tela. A cena a que assistem é a própria alegria transbordada no espaço, exteriorizada no mundo, transformada num espetáculo de luzes, cores e sons.

Mas como seria num melodrama? Ora, basta ver Deus Sabe

Quanto Amei (1958). O clímax do filme ocorre num parque de diversões, ou seja, num cenário parecido com a feira popular do final de Agora Seremos Felizes. Os personagens se perdem no meio da multidão, rodeados de luzes, movimento, cor, algazarra — uma profusão ainda mais intensa que a do filme de 1944. Mas aqui, o espaço não é mais a projeção edulcorante da felicidade que preenche os personagens, e sim o prolongamento caótico da confusão sentimental que se agita dentro deles. As diferenças não mais se reconciliam; um acordo ente os corpos e o espaço não é mais possível; o desfecho é trágico.

Grosso modo, podemos dizer que Minnelli se notabilizou por filmar essas duas vertentes opostas e, no entanto, complementares: musical e melodrama. No fundo, ambas derivam de uma mesma raiz no mundo do espetáculo. "Melodrama", originalmente, significa drama + melos (música). Esse sentido original, embora tenha sobrevivido no melodramma italiano (a grande ópera), foi se perdendo com o passar do tempo. O sentido moderno (oitocentista) do melodrama já não diz respeito a um espetáculo que une drama e música, mas antes a um espetáculo pautado no sentimentalismo, no excesso, no romanesco, em oposição à encenação contida e estática da tragédia clássica.

No cinema, a identidade original entre musical e melodrama foi recuperada, ao menos por um tempo. Alguns dos primeiros musicais filmados em Hollywood, por exemplo, eram, na verdade, melodramas que continham cenas musicais. É o caso de *Melodia da Broadway* (Harry Beaumont) ou de *Applause* (Rouben Mamoulian), ambos de 1929. Com o passar dos anos, no entanto, musical e melodrama vão se separando, se especializando, até formarem dois gêneros estanques em Hollywood. O musical se distanciou do melodrama para se tornar o filme hollywoodiano de entretenimento por excelência, sinônimo imediato de diversão. Somente nos anos 1970, com a revisão do gênero, o drama iria se reintrojetar no musical, às vezes com um peso existencial acompanhado de um comentário social bastante interessante (cf. *Os Embalos de Sábado à Noite*, de 1977). Quando Vincente Minnelli chega ao cinema, nos anos 1940, musical é musical e melodrama é melodrama, e essa diferença determina o destino de seus personagens.

Num filme de Minnelli, é comum um personagem querer mudar a aparência do mundo à sua volta, como um decorador que procura moldar o espaço a seu gosto, adequando-o à sua personalidade. Esse personagem entrará então em choque (melodrama) ou em acordo (musical/comédia) com a realidade.

19

No final de *A Roda da Fortuna* (1953), os personagens cantam para a câmera: *The world is a stage, the stage is a world.* "O mundo é um palco, o palco é um mundo". Ou, como disse Jean Renoir numa conversa com Henri Langlois (filmada por Rohmer para o documentário *Louis Lumière*, feito para a televisão em 1968): "Por trás da vida há o teatro, por trás do teatro há a vida, e por aí vai". Minnelli certamente concordaria. O que ele pretende através de seus filmes nada mais é que ver seus sonhos – ou seja, seus impulsos criativos, suas preferências estéticas – transplantados na realidade.

A tecnologia que permite o acontecimento do espetáculo cinematográfico já coloca a questão de base: a projeção sonora e luminosa da película na tela reproduz a projeção mental do espectador no sonho. O cinema opera por uma lei que é menos intelectual do que psíquica. Diversos cineastas, de Kurosawa a Lynch, passando por Buñuel e De Palma, se aproveitaram disso para criar narrativas que funcionam à semelhança de um sonho, ou que procuram funcionar dentro do espaço do sonho. Já em seu primeiro filme, *Cabine no Céu* (1943), Minnelli filma uma história que não passa de um sonho, de um delírio de um homem à beira da morte (quantas vezes esse esquema não seria repetido em outros tantos filmes de outros tantos diretores?). Ele afirma assim, desde o início, a função de suas comédias e musicais: materializar o sonho, transformá-lo em cenário, cor, narração, diálogo, música.

O que caracteriza o musical minnelliano, em contraposição ao melodrama, é a vitória do imaginário sobre a realidade constituída. Em outras palavras, o mundo se torna um palco. Um palco onde se encenam os altos e baixos da vida, as flutuações do humor, as oscilações de ânimo, tudo isso traduzido em música, dança e movimentos de câmera. "É precisamente quando a alegria ou a tristeza, a perturbação ou o entusiasmo, ou seja, quando a intensidade emocional se torna forte demais para suportar, que um Gene Kelly ou uma Judy Garland têm de dançar e cantar para dar livre vazão às emoções que os preenchem." As forças contra as quais os personagens do musical opõem o canto, a dança, a energia e o movimento são justamente as forças de depressão e os golpes do destino que acometem os personagens do melodrama. Nascido do melodrama, o musical luta para nele não recair.

O musical oferece ao personagem a possibilidade de cantar ao mundo sua alegria ou sua tristeza. Assim sendo, está mais apto que os gêneros ditos naturalistas a representar de forma direta, imediata aos sentidos, alguns aspectos da existência: a continuidade de nossa vida mental ou

de nosso "monólogo interior" (expresso pela canção-monólogo), o pertencimento do indivíduo à comunidade e ao mundo (coreografias coletivas), o diálogo do corpo com os espaços que o acolhem ou o oprimem, o desejo de se deixar levar por um voo da imaginação ou de sacudir o mundo com as vibrações de um sentimento. O musical realiza o que Alexandre Astruc afirmava ser a quintessência da *mise en scène* cinematográfica: "prolongar os elãs da alma nos movimentos do corpo".²

A enorme crenca que os personagens dos musicais depositam em seus desejos (Esther em Agora Seremos Felizes) ou nas lendas que leram em livros (Manuela em O Pirata) permite que eles encontrem energia para alterar a realidade em favor do sonho. Mas isso não significa que o mundo dos musicais seja desprovido de conflitos ou de materialidade, constituído só por substratos oníricos e sensacões etéreas. Pelo contrário: o mundo é apresentado em sua materialidade e conflituosidade fundamentais. Primeiro, porque os personagens de um musical de Minnelli estão sempre confrontados a uma dada realidade concreta. Segundo, porque o roteiro sempre se baseia num conflito entre dois universos opostos, que podem se reconciliar no final, mas que não deixam de ser opostos e, portanto, se atritar. É como em *A Roda da Fortuna*, um dos melhores musicais de Minnelli (ou seja, um dos melhores musicais já feitos). O dançarino Tony Hunter (Fred Astaire) e a bailarina Gabrielle Gérard (Cyd Charisse) são escalados para estrelar um espetáculo musical que pretende ser uma versão moderna do Fausto de Goethe. A própria formação do espetáculo consiste num conjunto de oposições: como aliar a diversão de um musical à gravidade de uma história trágica, como unir Goethe e Broadway, a "grande arte" e a arte popular? O outro conflito do filme, talvez maior, diz respeito aos dois protagonistas: um é veterano e já passou do seu tempo áureo, a outra é jovem e está no auge da carreira; um é dançarino dos palcos populares da Broadway, a outra é bailarina clássica. Dois diferentes estilos de vida e de dança. Em seu valioso estudo sobre os musicais americanos, Rick Altman aponta que, em todo filme musical, junto com a oposição primária homem-mulher vem uma oposição secundária porém essencial: cada sexo é identificado com uma atitude, um valor, um desejo, um lugar, uma idade ou uma característica profissional. Esses atributos secundários sempre começam diametralmente opostos, mas com a perspectiva de uma conciliação final.³ A Roda da Fortuna segue o esquema à risca. A princípio, Tony e Gabrielle se estranham, se atritam. Aos poucos, um corpo se concilia com o outro, um ritmo encontra o outro, as idades se ajustam, os estilos se harmonizam e o que era conflito se torna pura beleza e encanto. Ao se encontrarem como parceiros no palco, eles consequentemente se descobrem parceiros no amor – afinal, o mundo é um palco, o palco é um mundo.

A Roda da Fortuna pertence a um sub-gênero do musical, o chamado "musical-espetáculo" ou "backstage musical", cujo enredo padrão envolve os bastidores da preparação de um espetáculo, da criação de um grupo (e de sua primeira turnê) ou ainda da feitura de um filme dentro do filme. De Melodia da Broadway a O Show Deve Continuar (Bob Fosse, 1979), são inúmeros os exemplares desse tipo de musical em que a narrativa põe em jogo as dificuldades, os percalços, o trabalho árduo necessário para montar um cenário, ensaiar uma coreografia, ajustar um movimento, encontrar o ritmo do outro, enfim, dar a luz a um espetáculo. Esse gênero de filme tem a particularidade de evidenciar o caráter físico dos musicais, a posição circunstanciada de determinados corpos dentro de um mundo concreto no qual eles realizam movimentos singulares. Os próprios números musicais, para serem aproveitados em todo seu esplendor, devem estar associados à captação realista de pessoas se movimentando numa cenografia. O espaco cênico pode até ser estilizado, a dramaturgia pode ressaltar o artifício, mas a habilidade do dancarino e suas evoluções no interior do quadro devem ser apreendidas pelo espectador como reais, e não como trucadas. Universo fantasioso à parte, o que o musical nos faz ver, no fim das contas, é o corpo material, o cenário concreto.

O musical, portanto, não descreve um espaço virtual, desconectado da realidade física. Ele conhece o conflito intrínseco ao encontro dos corpos, bem como a resistência do mundo material à sua transformação pelo impulso do sonho. Ou seja, trata-se de um gênero mais realista do que o senso comum supõe. O espetáculo se dirige frontalmente ao espectador, sem esconder sua realidade de espetáculo.

Em Minnelli, não se trata simplesmente de aceitar ou de negar a realidade, mas de reconhecê-la como uma questão de performance, como Jacques Rancière expõe precisamente:

A performance é sempre uma capacidade de transformação, uma maneira de embalar os gestos, de transformar o espetáculo. Isso não implica fugir para um outro mundo. Fala-se com frequência, e particularmente a propósito de Minnelli, de um cinema de sonho e da luta do sonho contra a realidade. A oposição não é tão clara quanto parece. [...] A arte de Minnelli consiste em operar a passagem entre os regimes. Para tanto, é preciso assegurar a disponibilidade dos corpos à metamorfose. 4

Minnelli enfatiza essa capacidade de transformação de um corpo (ou sua incapacidade). Ele quer que percebamos a passagem do real ao sonho e vice-versa — ou, quando é o caso, a impossibilidade de um personagem efetuar essa passagem (= melodrama). Nessa conexão, aliás, reside uma das grandes virtudes da arte minnelliana. Alguns dos momentos mais fascinantes de seus musicais estão relacionados à forma com que ele estabelece a ligação entre a ordem prosaica da realidade e a esfera sedutora do sonho. Ricos elementos visuais e sonoros são mobilizados para que, de maneira fluida e elegante, passemos do realismo à fantasia, da cena dialogada à cena cantada, do gesto à dança.

Se o herói do musical consegue realizar essa performance, consegue fazer a passagem do registro da realidade para o registro do sonho, o do melodrama já não pode dizer o mesmo. O melodrama é o musical virado do avesso: a liberdade de modificar a realidade por meio de ritmo e movimento é negada aos seus personagens, assim como a possibilidade de extravasar para o mundo os sentimentos, os anseios, as emoções internas. Há uma pressão social constringindo os corpos. O melodrama mostra o momento exato em que o corpo se recusa a conformar suas atitudes físicas às normas sociais, o que implica um outro tipo de excesso, diferente da extravagância do musical. Toda a energia reprimida que os personagens carregam se rompe subitamente em histeria, esquizofrenia, neurose. A harmonia foi quebrada; a cor agora não deve mais agraciar, mas sim violentar a realidade. Entramos no mundo de Van Gogh.

Enquanto os musicais de Minnelli celebram a satisfação dos desejos e permitem a extroversão dos movimentos íntimos, das aspirações submersas na consciência, os melodramas, por seu turno, se chocam com a obstrução brutal dessa satisfação e dessa extroversão. No melodrama, "a tragédia está presente como uma forma particular de aprisionamento, como a constrição de um temperamento artístico ou emocional num mundo que se torna claustrofóbico, em que a realidade de repente se revela um mero cenário, insuportavelmente falso e opressivo. É quando o sonho se transforma em pesadelo, o desejo se torna obsessão, e a vontade criativa vira loucura". 5 É quando o corpo perde a leveza.

O corpo magro de Frank Sinatra em *Deus Sabe Quanto Amei* remete ao de Fred Astaire em *A Roda da Fortuna* (um dos muitos espelhamentos que, conforme apontaremos mais tarde, pululam na obra de Minnelli). Mas, agora, a performance cênica está bloqueada, a metamorfose do corpo não é autorizada. Ninguém transita de uma posição a outra como num passe de mágica; o cenário não mais se modula ao ânimo dos personagens;

25

há o destino pesando por intermédio de cenários imutáveis; há um papel social preestabelecido para cada um, e que será reafirmado ao final. Um *outsider* permanecerá um *outsider*, uma *tramp* permanecerá uma *tramp*. *Deus Sabe Quanto Amei* é o negativo de *A Roda da Fortuna*. O mundo asfixiante do melodrama familiar se substitui ao mundo encantador da comédia musical. A dança (como aquela em que o personagem de Sinatra tenta se engraçar com a professora recatada) cumpre o papel de uma cerimônia social, não mais desfrutando a condição de pura performance corpórea. A dança não é mais liberadora; ela participa do esquema de aprisionamento do indivíduo na sociedade. "O mal-estar — o melodrama — começa com a ocupação de uma posição social" (Rancière).

O herói ou a heroína do melodrama, tal como no musical, também sonha, também deseja ver a realidade se dobrar a suas aspirações íntimas. Emma Bovary que o diga. Mas, ao contrário de Tootie ou de Manuela, Emma não está mais mergulhada no universo da infância, tampouco nas páginas de um folhetim romântico: ela se encontra no universo adulto, num mundo socialmente determinado. A cena do baile em *Madame Bovary* cumpre a função de afirmar o peso dessa constatação. Enquanto Emma se diverte dançando com os homens que a cortejam, seu marido Charles se embebeda e ameaça estragar a festa. Minnelli nos transmite a sensação de deslocamento e mal-estar de Charles por meio de imagens que traduzem fisicamente o incômodo: planos-detalhe de tacas de vidro quebrando no chão, planos claustrofóbicos de pessoas se esbarrando. O teor concreto das imagens sugere um chamado à sobriedade, uma lembrança de que o casal Bovary não pertence àquele ambiente, àquela casta, e que sua presença ali não passa de um sonho prestes a virar pesadelo para, daí, retornar brutalmente à realidade. Entregue à embriaguez, Charles entra no salão de baile e dá um vexame que praticamente aniquila a possibilidade de Emma (também inebriada, porém não pelo álcool e sim pelos rodopios da valsa) ascender socialmente, ser aceita na alta roda. Não adianta se iludir: ninguém abandona a posição social que inicialmente lhe foi atribuída num melodrama. A desgraça começa quando se tenta burlar essa regra. 6

Para viver seus sonhos, Emma precisaria estar num musical, e não num melodrama. Em se tratando de Minnelli, todavia, é preciso tomar cuidado com um esquematismo do tipo musical-fantasia/melodrama-

6. Cabe lembrar que a consolidação do melodrama como gênero dramático, na passagem do século XVIII para o XIX, coincide com a ascensão da burguesia enquanto classe social dominante. No melodrama, as relações familiares não aparecem mais atadas ao jogo de poder do Estado: o locus do poder passa a ser a família e a propriedade privada individual. As situações morais em estado puro da tragédia classicista cedem lugar às tramas romanescas do drama doméstico burguês. O melodrama se nutre do mundo psicológico, das relações entre pais e filhos, irmãos, esposos: personagens ligados entre si por suas posições, suas imagens, suas heranças e rivalidades. Personagens que, em último grau, experienciam o real por meio daquela ficção a que chamamos sociedade.

realismo. É verdade que o melodrama constitui um gênero historicamente associado à representação naturalista (uma reivindicação da cultura burguesa que se opôs ao sistema de convenções do classicismo). Mas, do mesmo modo que apontamos o lado realista dos musicais, devemos salientar o aspecto delirante de alguns momentos dos melodramas minnellianos. Como já dissemos na introdução, Minnelli é um esteta. Sempre que puder intervir com sua imaginação artística, o fará. O grande assunto de seus filmes é a maneira como eles são confeccionados. O cinema, para ele, não é simplesmente uma figuração do mundo, mas já sua transformação estética, sua maquiagem. Os melodramas de Minnelli, embora plantados na verossimilhança, trazem sempre pequenos desvios da rota do realismo que nada mais são do que signos plásticos discretamente - ou nem tão discretamente - saturados, puxados um tom acima da representação sóbria e homogênea. Às vezes é só um vermelho excessivo, uma luz demasiado intensa – o suficiente para transportar o filme para uma atmosfera de abstração ou, nos casos mais perturbadores, de pesadelo.

estilo e recorrências

Uma discussão autoral sobre a obra cinematográfica de Vincente Minnelli tende a diminuir sua importância na criação dos filmes, atribuindo grande parte da qualidade destes aos produtores, escritores, diretores de fotografia, músicos e atores que com ele trabalharam. Dessa maneira, não seria Minnelli o principal responsável pelos delírios musicais apaixonantes que criou, mas sim o seu mentor, Arthur Freed. Da mesma maneira, seus grandes melodramas dos anos 1950 teriam se tornado mais fortes pela sensibilidade de produtores como Pandro Berman, John Houseman e Sol Siegel, entre outros. Um dos argumentos mais comuns é que Minnelli era evasivo em entrevistas, incapaz de teorizar sobre seus próprios filmes. Incrível como isso permanece ainda hoje. Como se o diretor tivesse de ser também um intelectual, um homem sábio com as palavras. O que mais se vê hoje em dia são diretores que sabem falar muito bem, com uma retórica vazia e enganadora, mas que não filmam nada. Mas isso não vem ao caso. Outro argumento: num estúdio conservador como a MGM. não existe cineasta autor. São todos artesãos a serviço de um grupo de profissionais que contribui quase igualmente no processo criativo de um filme. Bom, primeiro devemos dizer que essa distribuição no processo criativo acontece na maior parte dos estúdios, e mesmo em produções independentes. Segundo, existe um ponto de vista, um denominador comum perceptível em uma série de obras assinadas por uma mesma pessoa como diretor(a). Em Minnelli não é diferente. Determinar como esse denominador comum age em seus filmes é parte de nossa tarefa aqui. É estranho falar disso ainda hoje, num momento em que devíamos fazer o contrário, combater algumas noções sobre autoria. Enfim, Minnelli merece um passo para trás, para que não restem dúvidas. Terceiro, o que seriam George Cukor e George Sidney, então, se não cineastas autores (para falar apenas de dois diretores que passaram boa parte de suas carreiras no famoso estúdio dos musicais)?

É evidente que Minnelli tem um dos estilos mais fortes e marcantes do cinema feito em Hollywood. Pode-se confundir, vez ou outra, com Max Ophüls, George Sidney e até Preminger (notem, apenas um desses cineastas foi funcionário da MGM). Pode-se perceber influências de John Ford, Mizoguchi, George Cukor, Rouben Mamoulian, Busby Berkeley. Mas não se pode negar ao diretor um estilo próprio, poderoso o suficiente para batermos os olhos em um plano, uma cena ou uma sequência aleatória e identificarmos, com pouca possibilidade de erro: "sim, trata-se de um filme de Minnelli. Vejam os vermelhos, os verdes, os cenários, os figurinos, a câmera passeando pelos cenários...". O que pretendemos aqui é transitar por alguns aspectos desse estilo, entender como eles são determinantes em seus filmes e significativos dentro do contexto cinematográfico em que Minnelli atuava.

**

A obra de Minnelli se divide em três caminhos: o musical, a comédia e o melodrama. Porém, esses caminhos se entrecruzam e se ramificam em muitos trechos. Nos musicais de Minnelli, temos muito de comédia, e algo de melodrama. Nas comédias, sempre há um quê de melodrama que se impõe, para lembrar que a vida não é só feita de risadas. Nisso Minnelli se assemelha aos grandes cineastas italianos de comédia: Dino Risi e Mario Monicelli. Finalmente, nos melodramas, como na própria etimologia da palavra que define o gênero, há algo de musical, seja na maneira como a trilha sonora reforça ou questiona o que as imagens mostram, seja no ritmo – análogo ao de um adágio numa sinfonia – que enclausura irreversivelmente os personagens em teias de tensões e preconceitos. Em todos esses gêneros, notamos uma tendência a valorizar os detalhes, tendência de resto perceptível em quase todos os grandes cineastas clássicos de Hollywood, de Frank Borzage a Irving Rapper, de William Beaudine a George Cukor, mas também em John Ford e Jacques Tourneur. Sobre essa atenção exemplar aos detalhes, falaremos a seguir. Antes disso, vamos nos deter um pouco sobre o "Minnelli decorador".

O que é sempre dito e escrito a respeito de Minnelli é que algumas noções de atuação e direção de atores são colocadas em segundo plano, porque o que realmente lhe interessa é o balé da câmera pelos cenários elaborados, o que pode ser percebido por conta dos objetos de cena cuidadosamente escolhidos, dos quadros impressionistas que aparecem em diversas paredes em seus filmes, dos figurinos utilizados pelos atores etc. Se há dois tipos de diretores, aqueles que organizam a ação dentro do espaço privilegiando a posição da câmera e aqueles que o fazem privilegiando os movimentos e gestos dos atores, podemos acrescentar um terceiro, dentro do qual Minnelli é rei: o que precisa ser pensado em primeiro lugar é o valor pictórico dos enquadramentos, a combinação de cores ou de sombras dentro deles, a maneira como a luz é usada para reforçar momentos dramáticos. Curiosamente, essa preferência evidente em seus filmes não enfraquece a dramaturgia. Claro, a etapa seguinte seria a atuação dos atores, o ritmo de suas falas e seus movimentos pelo espaço. Minnelli tinha plena confiança em seus atores, pelo menos naqueles dos quais gostava ou achava que combinavam com seu estilo. Quando seu estilo não batia com o de algum ator, como aconteceu com Frank Sinatra em Deus Sabe Quanto Amei, Minnelli era muito hábil em buscar uma conciliação entre esses dois estilos anteriormente antagônicos. Chegava sempre a um meio-termo em prol do filme. Humildade, acima de tudo.

Ainda um outro fator é responsável pela riqueza dramática: Minnelli, especialmente após os sucessos obtidos no início dos anos 1950, teve à sua disposição os melhores roteiristas, os melhores técnicos e, quase sempre, os atores que queria. A despeito de não ter controle sobre o corte final, e de ter que muitas vezes dançar conforme a música para não perder outras oportunidades dentro da MGM, Minnelli se impôs pela sensibilidade única com o drama humano, pelo olhar privilegiado de pintor e diretor de arte da Broadway, pela capacidade de construir narrativas tijolo por tijolo, com paciência e devoção. O personagem do diretor em *Assim Estava Escrito* já explicava a fórmula que Minnelli sempre levou ao pé da letra: "um filme que nos mostra uma sucessão de clímaces é igual a um colar sem o fio". Deve haver construção, uma poderosa sucessão de imagens que desencadeiam uma série de tensões e rompimentos com o mundo; a explosão de conflitos deve ser trabalhada com calma, passo a passo. As elipses apenas reforçam essa construção.

Construção remete a arquitetura, e arquitetura remete a aproveitamento do espaço. Esse aproveitamento do espaço é valorizado pela longa duração dos planos em Minnelli (não muito longa em todo caso,

como em Mizoguchi ou Tarkovski, mas bem acima da média americana), o que implica o movimento da câmera pelo cenário, perseguindo os atores conforme eles se deslocam, corrigindo o enquadramento quando alguma nova informação surge em cena. Seja no formato standard (1.37:1) ou no scope (2.55:1, depois 2.35:1), o quadro é aproveitado para o máximo de expressividade possível em seus longas. No formato standard, temos em *Agora Seremos Felizes* os sobreenquadramentos que emolduram o rosto de Judy Garland, além da mais bela cena de jantar que já se viu no cinema. Em *O Ponteiro da Saudade*, temos uma cena brilhante em que Judy Garland esquece sua bolsa do lado de baixo de uma escadaria e Robert Walker vai apanhá-la, sem que um dos dois saia de quadro. O pesadelo de Spencer Tracy em *O Pai da Noiva* é um primor de uso da geometria espacial e das angulações; Minnelli aproveita o espaço quase quadrado para aprisionar e oprimir o personagem. *A Roda da Fortuna* é uma perfeição, plano após plano, de uso do formato standard. E por aí vai.

No scope, pela própria largura da tela, essa habilidade atinge níveis absurdos de composição. Temos, por exemplo, a primeira conversa de Van Gogh e Gauguin em Sede de Viver, emulando um déjeuner típico dos pintores impressionistas, com uma família no lado esquerdo do quadro e os dois artistas no lado direito, sendo que as pernas de Gauguin invadem a outra metade do quadro fazendo uma diagonal que indica a força de sua presenca (na vida, no filme e na tela). O plano final de Heranca da Carne repete essa divisão do quadro de maneira ainda mais radical, com o lado esquerdo todo tomado pela lápide - a morte - e o lado direito nos mostrando viúva e filho bastardo do marido falecido como uma nova família em formação – a vida. Hitchcock deve ter aplaudido de pé essa dualidade. Menos radical na geometria, mas tão belo quanto o final de Herança da Carne, é o plano que encerra Deus Sabe Quanto Amei, durante o funeral da personagem de Shirley MacLaine (que João Bénard da Costa chamou de "o mais bonito personagem que o cinema alguma vez inventou" 7). A câmera sai do pastor, passa por Dean Martin, o personagem que nunca tira o chapéu (porque dá azar), chega em Frank Sinatra, que está com o braço enfaixado por causa do ferimento de bala. Volta para Dean Martin no momento em que este tira o chapéu, demonstrando respeito por aquela que outrora ele havia chamado de pistoleira. A estátua de um anjo está à esquerda do quadro, no background. Um travelling de avanço vai deixando Martin para trás para encerrar o filme com o rio, a vida que segue, e o anjo, o mensageiro de Deus que nos abençoa. Na verdade, é como se Dean Martin tirasse o chapéu para a genialidade de Minnelli. Nós fazemos o mesmo com nossos chapéus imaginários.

Os melhores filmes de Minnelli são mesmo aqueles em que a atenção aos detalhes (algo sempre presente em sua obra) transcende o desenrolar da trama e a forca das entrelinhas ameaca se revelar a qualquer momento. Como o próprio Minnelli declarou, "um filme inesquecível é feito de centenas de coisas escondidas". É o que acontece, por exemplo, em Agora Seremos Felizes, O Ponteiro da Saudade, Assim Estava Escrito, Sinfonia de Paris, A Roda da Fortuna, Paixões sem Freios, Sede de Viver, Chá e Simpatia, Giai, Deus Sabe Ouanto Amei, Heranca da Carne e Papai Precisa Casar. Nesses filmes, até certo ponto, temos uma transposição do que Akira Kurosawa dizia do cinema de Mikio Naruse, um rio calmo na superfície, mas cheio de correntezas ocultas em suas profundezas. Notem, contudo, a expressão "até certo ponto". Notem também que será necessário voltar à divisão inicial neste momento do texto. Em algum momento dos melodramas, a explosão acontece, rompendo com a normalidade do mundo e jogando todas as certezas, e com elas as coisas latentes, num plano evidente e chamuscado de cruel realidade. Nos musicais, as entrelinhas correm em paralelo até o fim; nos melodramas, rompem com o mundo prévio dos personagens. Nas comédias, ocorre algo intermediário. As entrelinhas ora se revelam, ora se escondem ainda mais, num jogo de revelações e ocultamentos característico de Minnelli. Esse jogo existe também nos melodramas, e passa a ser mais evidente a partir da parceria com John Houseman, iniciada em Assim Estava Escrito, e deflagradora de um outro diretor, um astuto observador da crueldade humana.

Em Assim Estava Escrito, décimo segundo longa-metragem de Minnelli, a vulnerabilidade é uma palavra de ordem. É esquemático, previsível, cheio de piscadelas para que a plateia se sinta inteligente, e ainda por cima se assemelha a um Cidadão Kane para mentes menos privilegiadas. Em resumo, é um filme facilmente questionável. Seus personagens são apenas estereótipos. Existem como modelos de um ideal, veículos para a mensagem "como é bom trabalhar em Hollywood" que o filme ingenuamente estampa em cada cena. No entanto, Assim Estava Escrito tornou-se uma das unanimidades positivas de Minnelli. É justo. Mas por quê?

A história é tão perigosamente amarrada em torno de uma figura fisicamente ausente (mas onipresente em espírito e nos flashbacks), que a evidência se impõe: *Assim Estava Escrito* é construído à semelhança de seu protagonista, o produtor Jonathan Shields. Todos percebemos que eles, filme e personagem, são inescrupulosos, pensam unicamente no cinema, esquecendo-se de que há vida fora da tela. Mas, da mesma maneira que o

29

Widmark (um monstro da atuação, como quase sempre) é diretor da clínica, um homem que se envolve profundamente com os pacientes e passa, por isso, muito tempo afastado de casa. Faz isso justamente por não saber como lidar com os desejos sexuais de sua mulher. Lauren Bacall (num papel que vai crescendo junto com a trama) é a viúva para a qual Widmark desvia sua atenção puramente masculina. Gloria Grahame (a esposa fútil de *Assim Estava Escrito*) desta vez faz a esposa incompreendida de Widmark, vítima de um marido que só sabe lidar com os pacientes e com o próprio trabalho.

No elenco ainda estão Charles Boyer, Oscar Levant e ninguém menos que

Lillian Gish (retornando à MGM depois de 22 anos). A veterana atriz griffi-

thiana é os olhos, ouvidos e uma importante catalisadora das tensões dos

demais personagens, pela rigidez de seus gestos e atitudes.

Minnelli trabalha aqui com um time invejável de atores. Richard

Fala-se muito no segredo que só os melhores diretores clássicos detêm, e que seria responsável pela mágica invisível que proporcionam com seus filmes. Pois bem, um diretor que esconde um personagem desprezado (pelos pais, pelo enquadramento e pela trama) atrás de uma porta de cozinha, para segundos depois colocar nesse mesmo personagem, uma criança, uma das frases mais tocantes e positivas do filme — o que irá fornecer a base para que os problemas se resolvam —, tal diretor só pode ser um raro detentor desse grande segredo. É por detalhes assim que *Paixões sem Freios* ocupa uma das mais altas posições dentro da filmografia de Minnelli.

Sede de Viver é a biografia do pintor Vincent Van Gogh, encarnado aqui por Kirk Douglas (em sua segunda de três participações em filmes dirigidos por Minnelli e produzidos por John Houseman, situada entre Assim Estava Escrito e A Cidade dos Desiludidos). O ator desempenha o papel com paixão e entrega, afastando-se da imagem de autossuficiente que construiu para si (e que Assim Estava Escrito de certa forma reiterava). Considerado o filme mais pessoal de Minnelli, é também o seu preferido entre os que dirigiu. Nele podemos ver todas as obsessões estéticas do diretor dominando a tela, rompendo a passividade do quadro em pinturas que reproduzem as tendências de cada época pela qual a narrativa passa. Vemos desfilar pintores impressionistas como Pissarro, Renoir, Monet, pontilhistas como Seurat, chegando à modernidade com Cézanne, Gauguin. O enquadramento de Minnelli obedece a passagem do tempo, pontuado por elipses de uma genialidade desconcertante.

31

Construído a partir das famosas cartas de Vincent para o irmão Theo, foi filmado predominantemente em locações pelas quais o pintor

escritor, o diretor e a atriz são completamente seduzidos pela paixão e eloquência desse produtor, nós, espectadores, somos cativados pela luz assombrosamente cinematográfica que irradia do filme. É uma luz que não nos poupa da trapaça, do jogo inevitável que nos obriga a simpatizar com uma figura inescrupulosa, de admirar sua verve, sua paixão e sua genialidade. Não nos poupa também de alguns duros flagrantes de vida, como o da aspirante a atriz que bebe por influência do pai. Esses flagrantes, porém, estão aí só para nos lembrar que são detalhes pequenos, ínfimos perto do poder do cinema. É ingênuo e de certa forma autista, mas incrivelmente sedutor.

A fragilidade, por sinal, está presente em todos os personagens do filme. Do diretor que custava a sair da sombra de uma grande personalidade à própria personalidade em questão, que não ousava abrir seu coração às mulheres porque elas atrapalhariam sua energia criativa. Da atriz que não consegue esquecer o pai falecido ao escritor que demora para escrever, pois volta sua atenção à esposa fútil. Dentro e fora do filme, temos um espelho cuidadosamente moldado para refletir apenas o que é inevitável para que essa grande fábrica de sonhos materialize suas obras-primas.

É com a segunda produção de John Houseman, *Paixões sem Freios*, seu primeiro filme verdadeiramente adulto, que Minnelli se joga em direção às entrelinhas. Seus dramas passam a ter motivações corriqueiras. Não se trata mais de uma filha que vai se casar, de traição profissional, de uma paixão complicada em Paris ou de uma tentativa de voltar ao estrelato. Trata-se do direito de confeccionar as cortinas de uma biblioteca. Esse simples direito mexe com todos ao redor, revelando desejos reprimidos, insatisfações veladas, hipocrisias e teimosias que complicam os relacionamentos.

É adulto porque desta vez ele não dá a menor bola para o grande público, aquele que entra no cinema e quer ser paparicado, o público ideal para um estúdio conservador como a MGM. Se em *Assim Estava Escrito* a percepção das entrelinhas não era determinante para o envolvimento do espectador (este podia saciar-se da fome pela trama da mesma forma que um atento apaixonado por cinema), em *Paixões sem Freios* tudo circula por olhares, desconfianças, mal-entendidos. Existem, obviamente, os acontecimentos marcantes, que fazem com que a história avance aos solavancos. Mas existe, sobretudo, uma correnteza escondida por debaixo dos corações que habitam ou trabalham naquela clínica para tratamento mental. Daí a perfeição do título original: "a teia de aranha". São finos tecidos que nos envolvem sem que entendamos exatamente por que tanto alarde. Por causa das cortinas de uma biblioteca? Sim, exatamente por esse motivo pequenino tudo acontece.

Vale atentar para o nome dos filhos. Theron tem origem grega e significa "caçador". O nome parece ditar a aptidão desse filho mimado, que mal pega o rifle do pai e já se revela um grande caçador (menos de mulheres). Raphael, como é sabido, é nome de anjo, e veremos esse filho desempenhar tal papel, inicialmente como um protetor de seu meio-irmão rico, depois assumindo um filho que não é seu para que uma mulher de sociedade não fique desgraçada, e finalmente acolhendo a mãe de seu meioirmão, responsável indireta para que ele não fosse reconhecido e vivesse

como bastardo.

Ingredientes na mesa, dispostos a bel gosto por um diretor que, a esta altura, já havia se desvencilhado da fama de rei dos musicais para se tornar também o rei dos melodramas em cinemascope. Com uma riqueza de detalhes, de não-ditos, de entrelinhas costumeiras, como já dissemos, em seus melhores filmes.

Se comparados aos melodramas de Douglas Sirk ou de Max Ophüls, os de Minnelli são mais "clássicos", menos "barrocos", apresentam uma certa delicadeza de concepção e execução. Ele não filma os enquadramentos labirínticos de Sirk, nem os planos-sequência virtuosos e sinuosos de Ophüls. Minnelli tem uma maneira mais serena de filmar as relações do homem com o entorno, sem a constante sobrecarga de signos visuais e efeitos decorativos observada nos outros dois cineastas (igualmente geniais, diga-se de passagem). Tal sobrecarga, em Minnelli, está reservada a momentos isolados – aqueles momentos em que a vida atropela os personagens "como um turbilhão" (para citar o muito apropriado título francês de Deus Sabe Quanto Amei, "Comme un torrent"). O estilo de Minnelli é mais límpido, mais retilíneo, mais aberto. Nesse sentido, a tela larga do cinemascope o ajudou a encontrar, nos filmes do período 1955-1960, uma forma de encenação mais sintética (basta perceber a quantidade significativamente menor de movimentos de câmera em comparação com seus filmes realizados em 1.37:1). Sua mise en scène, nessa primeira fase de mestria no uso do cinemascope, tende a se concentrar na cenografia e na escolha do ângulo de tomada – o que não significa que momentos-chave não possam ser alavancados por movimentos de câmera, alguns até mesmo complexos e elaborados.

Os detalhes de composição e expressão, abundantes nos melodramas dos anos 1950, são fundamentais também nas produções do começo da carreira, sobretudo em *Agora Seremos Felizes*, o maior balé de olhares em todo o Minnelli dos anos 1940. O Ponteiro da Saudade, o filme seguinte,

33

passou durante a sua vida. Para um diretor acostumado ao artificialismo dos cenários do estúdio. Minnelli se virou muito bem a céu aberto, recriando as obsessões cromáticas de Van Gogh e sendo particularmente fiel à sua personalidade sui generis.

Mais uma vez, um detalhe ocorre como dado importante que explica o personagem. Van Gogh recebe seu grande amigo Gauguin (Anthony Ouinn) em sua casa, no sul da Franca. Em uma discussão, Vincent chama rapidamente Gauguin de Theo, numa cena emblemática que nos mostra que o amigo visitante representa para ele o mesmo que seu irmão mais velho, ou seja, uma espécie de proteção paternal, uma base emocional sem a qual não conseguiria se desenvolver plenamente como artista. Logo depois, como se tivesse percebido que o engano entregava muito de sua vulnerabilidade, parece ter encontrado a possibilidade para uma libertação. Ao argumento de Gauguin de que Van Gogh pintaria rápido demais, este responde: "você olha rápido demais". O ato falho seria a mola propulsora de um voo para o qual o artista não estava preparado. O preço a pagar é mais um detalhe, desta vez doloroso e já destacado dentro das biografias: uma orelha decepada.

Um detalhe é também a motivação para todo o infortúnio que vai se abater sobre o jovem de *Chá e Simpatia*. Apaixonado pela esposa de seu professor, tem no silêncio uma arma contra si próprio, e é vitimado por ter sido visto enquanto costurava na praia em companhia de tal esposa e mais duas amigas, também esposas de professores. Minnelli é tão hábil na construção do torvelinho que envolve o rapaz, que nos perguntamos se seu sadismo não estaria sendo saciado nos longos minutos de tensão que sentimos junto com o personagem.

Em Herança da Carne, mais uma vez, o colar mencionado pelo diretor dentro de Assim Estava Escrito mostra seu valor. Vamos conhecendo os personagens como na vida. O patrono Wade Hunnicutt, mulherengo, grosseiro e de péssima reputação (Robert Mitchum); a mulher Hunnicutt, que teve um filho com Wade, por quem nutre um irreversível desprezo, e cria esse filho como se ele fosse a criatura mais delicada e carente do mundo (Eleanor Parker); o filho delicado chamado Theron, obviamente problemático por não ser fruto de um casal, mas de uma mãe e um pai que não fazem questão nem de manter aparências de marido e mulher; e o filho bastardo, Raphael, que vive próximo o suficiente para ver o mimado ter todas as regalias de herdeiro, mas seguramente distante para não ter sua dignidade maculada pela podridão que assombra a rica família.

repete a dose. Em uma sequência antológica, Robert Walker se perde de Judy Garland na confusão do metrô de Nova Iorque. Enquanto ele procura desesperadamente por ela, um locutor de rádio informa o total da população de Nova Iorque e a divisão dos habitantes por distritos, aumentando a aflicão do protagonista e do espectador.

Agora Seremos Felizes é um caso à parte. Já no terceiro filme da parceria, Minnelli e Arthur Freed atingem a perfeição. O espectador só experimenta duas sensações diante deste filme mágico: o sorriso e o choro. Não há um só momento de suspensão da emoção. No entanto, de onde vem tanta beleza? De todo lugar, podemos dizer. E por isso mesmo é tão difícil perceber exatamente como e de onde vem. Percebemos – sem decifrar seu mistério último – as composições pictóricas, o bom gosto na disposição dos elementos, a distância exata entre a lente da câmera e os atores, o emolduramento das ações, os cortes precisos e os movimentos de câmera reveladores.

O filme é a história de uma família de St. Louis que não quer se mudar para Nova lorque, pois acredita que sua felicidade se encontra ali, nos valores provincianos, e não no grande centro cosmopolita dos EUA. É uma forma de Minnelli fazer um filme sobre uma família tentando sobreviver às mudanças da sociedade, sobre antigos valores que se confrontam com o mundo moderno. Não é um filme conservador, mas um filme sobre o instinto conservador, que nos elucida a lógica por trás da conservação.

Em meio ao espetáculo pirotécnico da cena final, com lágrimas nos olhos, plena de encantamento, Esther (Judy Garland) se volta para o namorado e diz: "Não posso acreditar... Bem aqui onde vivemos... Bem aqui em St. Louis". Sua mãe, antes, já havia exclamado: "Nunca houve nada assim no mundo inteiro!". Se ela já saiu de St. Louis alguma vez? Nunca. Mas não precisa: ela sabe que nenhum lugar foi ou será igual a St. Louis, pelo simples fato de que é a St. Louis que seu coração pertence. É exatamente disso que trata o filme, do sentimento – bastante americano – de pertencer ao lugar certo, de ter nascido na terra abençoada e lá querer permanecer. O "mundo", no caso, resume-se àquilo que a personagem sente e conhece. A pequena Tootie (Margaret O'Brien) é a personagem-chave do filme. Logo no começo, ela afirma para o homem da carroça de sorvete que St. Louis é sua cidade predileta, e faz o genial comentário: "Vê como sou sortuda? Nasci em minha cidade predileta!". Seu coração está exatamente onde ela nasceu; não há outra hipótese.

Na noite de Halloween (sequência absolutamente extraordinária), é Tootie quem vai sozinha enfrentar o temido Sr. Braukoff. Quando ela volta, é ovacionada pela criançada da vizinhança: "Tootie é a mais corajosa, a mais terrível de todas!". E ela repete com um sorriso no rosto: "Sim, eu sou a mais terrível". A adorável (e terrível) Tootie tem um estranho hábito: enterrar suas bonecas no quintal da casa, depois de constatar que elas "morreram" por alguma doença incurável. Suas bonecas estão sempre doentes. Esse lado "mórbido" de Tootie tem uma explicação: ela encarna o provincianismo americano em estado puro. Enterrar as bonecas no quintal é afirmar – radicalmente – a vontade de nunca sair de St. Louis, de viver e morrer em casa, na terra onde nasceu, no lar. Viver uma vida feliz, nessa perspectiva, é poder escolher onde morrer.

Agora Seremos Felizes é a primeira obra-prima de Minnelli, e possivelmente o trabalho mais emblemático da carreira de Judy Garland depois da Dorothy de O Mágico de Oz (1939). As cores, os enquadramentos, a magia, a elegância, a precisão, a força da mise en scène, em suma, a genialidade de Minnelli já está toda aqui. Tudo é dança e feitiço, da câmera e das pessoas. Algo exala da tela para nos encantar para sempre, como a cantoria de pai e mãe encanta o restante da família que havia se retirado para outros aposentos após uma discussão geral. Pode ser um detalhe gestual de ator (a expressão de desânimo de Judy Garland na hora que seu pretendente diz que o perfume dela lembra o de sua avó), ou a rápida panorâmica que revela a empregada dos Smith ouvindo o interrogatório do pai pela porta entreaberta da cozinha. Pode ser também a troca de olhares entre todos naquela inesquecível mesa de jantar, ou o temido Sr. Braukoff, com seu cachorro feroz, e o jeito como Sr. Braukoff ri de compaixão por Tootie, que foge depois de jogar farinha em seu rosto, ou ainda o cachorro feroz lambendo a farinha que caiu no chão com a gula de uma criança. Pode ser ainda o "I just hate basketball" dito por Judy Garland, ou a câmera que passa pela janela para invadir o salão do baile. Não sabemos de onde vem o feitiço. Talvez a maior força do filme venha dessa nossa impossibilidade de precisar. É o caso de nos perguntarmos aonde mais poderia ir tal arte, se uma obra como esta, em 1944, no meio da Segunda Guerra Mundial, já continha praticamente tudo.

35

As recorrências são frequentes em Minnelli. Chega a ser um jogo para o espectador que assiste a diversos de seus filmes em um curto espaço de tempo perceber como e quando elas acontecem. Vemos repetições de nomes de personagens (Laura Reynolds em *Chá e Simpatia e Adeus às*

às Ilusões (Elizabeth Taylor). Duas protagonistas que vivem amores impossíveis. Duas vítimas de um mundo hostil aos livres de espírito.

Em *Chá e Simpatia*, temos uma mulher cerceada pela socieda-

Laura Reynolds de Minnelli, a de Chá e Simpatia (Deborah Kerr) e a de Adeus

Também muito interessante é o espelhamento entre as duas

Ilusões); citações de outros filmes (Assim Estava Escrito é visto pelos personagens de A Cidade dos Desiludidos; Glenn Ford assiste a Mogambo, de John Ford, em Papai Precisa Casar); duas ou três escutas pela extensão de um telefone em Assim Estava Escrito; o personagem efeminado de John Kerr em Chá e Simpatia como uma recorrência das acusações feitas por Judy Garland a respeito da sexualidade de seu marido, anos antes, mas também recorrente em filmes futuros como Teu Nome é Mulher e Herança da Carne; o deslocamento de Katherine Hepburn em uma festa de Correntes Ocultas é espelhada no deslocamento de Van Heflin no baile de Madame Bovary. Espelhamentos, por sinal, constituem outro rico aspecto da obra de Minnelli, e é de parte deles que iremos tratar até o fim deste capítulo.

de da época. Em meados dos anos 1950, numa cidade interiorana dos EUA, dominada por ignorantes e machistas, ela faz o que pode para evitar um linchamento moral de um rapaz delicado que se apaixona por ela (algo que ela só descobre no terço final). Mas o que ela pode é pouco, pelo tanto que é tolhida pelas convenções. Assiste às humilhações impostas pelos machinhos do campus ao "sister boy". O que ela esconde, inclusive dela mesma, é que ela também se apaixonou por esse rapaz, que de sua janela no apartamento de cima fazia uma serenata invertida enquanto ela cuidava do jardim (o que se pode dizer de um filme que começa com uma serenata às avessas, com o trovador à janela, a não ser que se trata de mais um toque de mágica?). No caso da Laura Reynolds de Adeus às Ilusões, o mundo é outro. Em meados dos anos 1960, as mulheres comecam a se rebelar contra o machismo do sistema. Há espaco para que ela lute contra instituicões falidas como o casamento (lembremos que a Laura Reynolds de *Chá e Simpatia* abandona o marido), a escola e a igreja. O establishment ainda é forte, e o final não tem como ser feliz. As forcas dominantes são decisivas e temerárias. Mas é um sinal dos tempos que sua luta tenha sido mais aberta, num campo um pouco mais favorável. Uma Laura Reynolds tenta continuar o que a outra havia desistido de tentar: uma revolução na sociedade. E é muito fácil o público comprar essa luta como se fosse a dele.

Um dos mais interessantes é o que ocorre entre o pai vivido por Spencer Tracy, em *O Pai da Noiva* e *O Netinho do Papai*, e o menino Ron Howard, em Papai Precisa Casar. O primeiro é vítima das circunstâncias. Acostumado a ter a adorada filha a seu lado, para ser paparicada a todo momento, fica atordoado ao saber que ela vai se casar. Precisa descobrir quem é o noivo (e Minnelli nos mostra todas as possibilidades que ele tem em mente, para que no momento da descoberta possamos rir de sua cara de desgosto). Tudo acontece apesar de suas vontades. Ele não é dono de nada, nem de seu próprio dinheiro. Perde a filha, a dignidade, a vontade própria, mas nada pode fazer, pois sabe que as coisas são assim. Em Papai Precisa Casar, o menino é o agente que movimenta toda a trama. É ele quem provoca a aproximação do pai viúvo com a vizinha da frente e melhor amiga de sua mãe. É ele que desencadeia uma série de encontros animados dentro do apartamento do pai (uma festa de aniversário em que a vizinha ocupa a vez da mãe, uma brincadeira entre essa nova mãe escolhida por ele e a governanta, e assim por diante). Ele também representa a ameaca à escolhida de seu pai, uma socialite. Deixa claro a todo momento que não gosta dela, que não aprova uma futura união. Ele faz e acontece. É dono da situação, incluindo o que na verdade não lhe pertence. O espelhamento se completa nas imitações que esse menino faz das caras e bocas de Spencer Tracy, um dos atores mais carismáticos e expressivos de Hollywood. Até mesmo sua expressão corporal remete à do pai vitimizado. No final, um dos mais belos da carreira de Minnelli (e olha que a concorrência é pesada), o menino está lá, no meio do corredor, apreciando a obra que ele mesmo acaba de construir: pai e futura mãe se entendendo ao telefone. O menino, assim como o fio da linha que possibilita o diálogo, é o condutor, o senhor do castelo. O pai vivido por Spencer Tracy reencarna – treze anos depois, outro mundo, novas cores - nesse menino, para ter uma vida mais plena de poderes, determinante de outros destinos

a mascuLinidade em guestão

No livro que Noël Simsolo dedicou a Kenji Mizoguchi, um trecho sobre *Conto dos Crisântemos Tardios* (filme de 1939 que trazia um protagonista masculino quando a norma em Mizoguchi era o protagonismo das mulheres) pode nos ajudar na elaboração deste capítulo:

(...) a obra é uma das raras em que ele se prende ao destino de um homem. Mas o herói, em Mizoguchi, não pode ser um indivíduo viril e dominador. Sua sensibilidade artística e humana o "feminiza". ⁸

37

39

Não é sempre que encontramos essa feminilidade de que fala Simsolo nos protagonistas de Minnelli. Poderíamos dizer até que é bastante rara, apesar de aparecer frequentemente em personagens secundários. Ela é tema ou subtema de uma série de filmes realizados por ele. Em dois específicos, é um fator importante e decisivo para os destinos dos personagens. Não pretendemos entrar aqui no terreno da sexualidade do diretor. Deixemos essas problematizações para quem se interessa menos pelos filmes. O que pretendemos neste texto é ver de que maneira alguns temas considerados pouco masculinos segundo uma sociedade ainda machista – temas como moda, figurino, decoração e balés – surgem nos filmes do diretor como forma de nos mostrar (ou mostrar ao público da época) uma visão mais multifacetada da masculinidade. De que maneira, para Minnelli, as nocões do que é ser homem ainda eram completamente equivocadas naquele tempo, como se um homem não pudesse costurar, ser cabeleireiro, coreógrafo, bailarino ou decorador. Numa linha semelhante, é como se um homossexual não pudesse ser bom de briga, jogar futebol, caçar ou realizar alguma outra prática associada ao universo masculino. É importante notar que, uma vez que os questionamentos feitos nesses filmes ainda encontram eco em nossos dias, a conclusão a que podemos chegar é que a sociedade pouco progrediu nesse sentido nos últimos cinquenta e tantos anos. Outra conclusão é a de que os filmes não ficaram datados (mas não seria um problema, em si, se tivessem ficado). Pelo contrário, são ainda instigantes, além de esplendorosos, por cortesia desse decorador chamado Minnelli, um brilhante examinador da alma humana camuflado por um esteticismo vibrante e espalhafatoso.

Em Herança da Carne, Theron (George Hamilton) é o rapaz de temperamento artístico que se encontra dividido entre a educação refinada da mãe e os modos machistas do pai, um rancheiro do Texas vivido por Robert Mitchum. Temos a feminilidade do humanista interessado pelas artes contra a masculinidade do guerreiro do século XX, caçador de animais selvagens. São dicotomias há muito desmanteladas, mas Minnelli as costura de modo a enredar uma série de subtemas: a legitimidade de um filho, a falibilidade humana, a família como um grupo forçado de convivência e, finalmente, as noções de masculinidade. Dois momentos exemplificam essas noções. Num deles, Theron é incitado a caçar um javali que vinha causando certos danos ao rancho. Ele dispensa a ajuda de seu meio irmão Rafe, filho bastardo do rancheiro, e resolve caçar o javali por conta própria. E consegue. Sua conquista é também, e principalmente, a conquista da masculinidade sob o julgamento de seu pai. O plano em que Mitchum se posta de pé, com sorriso indisfarçável de orgulho e vitória, ao lado de um extenuado

George Hamilton, é mais um para a vasta antologia minnelliana. Num outro momento, logo em seguida à conquista temporária de uma masculinidade distante, Theron quer convidar a garota de seus sonhos (ou a que ele acredita ser a garota de seus sonhos) para a festa que seria oferecida em homenagem à sua primeira caçada bem sucedida. Como não tem coragem, manda o meio irmão fazer o convite por ele. Nesse ponto sua masculinidade se torna questionada novamente. A timidez e o respeito excessivo por uma mulher o feminizam. É um respeito que não tem muito a ver com a boa educação ou com a preservação dos direitos do outro, mas sim com uma ausência de verdadeiro desejo por ela. Tanto assim que, numa cena posterior, ele abre mão de uma possibilidade de vida a dois com ela quando descobre que Rafe é renegado como herdeiro (não sabe que ela está grávida, e o não saber é sempre um agravante dos melodramas de Minnelli). Sua fuga, motivada por um medo de colocar mais uma criança que poderá ser rejeitada no mundo (ideia absurda, já que o único que poderia rejeitá-la é ele próprio), na verdade é um subterfúgio para sua real vocação, o amor platônico, a solidão de artista. Já que ele não pode se interessar por homens (o contexto em que vive não permitiria, tampouco a época e o estúdio em que o filme foi feito), e não tem tanto interesse por mulheres, prefere ficar sozinho, assexuado.

Convém lembrar que um dos principais personagens de Minnelli, o pintor Vincent Van Gogh de *Sede de Viver*, era também desajeitado com as mulheres. De certa forma, era o contraponto à masculinidade opressiva de seu amigo Paul Gauguin. Seu jeito delicado com rompantes de violência assustava as mulheres com quem conviveu ou por quem se interessou, bastando para ele, nos últimos anos, a companhia da natureza (mesmo em seus momentos ruidosos), de trabalhadores rurais e de uma prostituta, com quem parecia só querer conversar e trocar feridas sentimentais.

Uma outra discussão, mais direta, encontramos em *Chá e Simpatia*. Tom, representado por John Kerr, é um jovem de 17 anos cuja masculinidade é questionada desde o momento em que colegas universitários o vêem costurando em companhia de mulheres mais velhas. Começam a chamá-lo de "sister boy". A mácula em sua reputação não demora a atingir sua família. O pai, em visita esporádica ao campus da faculdade, presencia uma partida de tênis, e nela percebe que a torcida para seu filho é bem diferente da que ele gostaria de encontrar – um grupo minoritário de nerds –, e a torcida adversária é formada por sarados atletas. O filme atrasa um bocado, propositadamente, a revelação que esclareceria se o sentimento que Tom sente por Laura, a esposa de um dos professores, é de amor de

preconceitos profundos, com uma noção específica e redutora de masculinidade (palavra repetida a todo momento dentro do filme), uma noção que anula todas as outras. Era necessário que alguns personagens trouxessem em si essa carga negativa do preconceito para que o enredo nos atingisse em cheio. O filme ainda desafia o conservadorismo da MGM mostrando um presente de 18º aniversário especial para o jovem feminilizado: um longo momento fazendo amor com Laura, uma mulher casada e bem mais velha do que ele. É o toque Minnelli, a um só tempo clássico e ousado.

to. Não é o que acontece em *Chá e Simpatia*, porque lidamos então com

Cinco anos antes da discussão sobre masculinidade de Chá e Simpatia, Minnelli já nos apresentava um dos mais interessantes personagens secundários de sua carreira, e que também pode ser encaixado dentro da premissa de Simsolo, desta vez em um musical. O pianista americano de Sinfonia de Paris, vivido por Oscar Levant, é praticamente assexuado. Não se interessa em nada a não ser pianos, seus amigos artistas e cafés. É o alívio cômico para as aventuras (de conquistas e ambições artísticas) de seu amigo americano Gene Kelly. Sua masculinidade em momento algum é questionada. Mas, se observarmos bem, é solteiro, não esboca interesse em mulher alguma, é extremamente sensível – um personagem nada ajustado ao clichê do homem viril. Interessante que tal personagem se apresente em um filme protagonizado por um coreógrafo e bailarino viril como Gene Kelly, que age com as mulheres como um autêntico cacador, um macho predador, disposto a tudo para agarrar sua presa. Essa dualidade é explorada em diversos outros musicais de Minnelli, desde o ator mambembe de O Pirata, que tem um ajudante também assexuado, até A Roda da Fortuna, que contrapõe o dançarino Fred Astaire, apaixonado (porque não é bobo) por Cyd Charisse, ao diretor teatral que só pensa na arte. Em A Roda da Fortuna, Minnelli trouxe para o musical da MGM algo que costumava faltar nas demais produções de Arthur Freed: erotismo. Auxiliado pelas pernas de Cyd Charisse, ele conseguiu injetar sensualidade no filme, sexualizar as cenas de dança. Os musicais de Freed se caracterizavam não só pelo grande refinamento estético de suas produções, mas também pelo tom pudico, pelo culto aos bons sentimentos e à decência. Minnelli, embora sem se distanciar muito dessas premissas, acrescentou ao elevado padrão artístico o

Saindo por ora das dualidades, temos também o personagem de Louis Jourdan em *Gigi*, um dândi que parece estar no mundo apenas para desfilar e desprezar as mulheres, até que se apaixona, sabe-se lá por quê, pela graciosa jovem do título. É mais um personagem minnelliano

ingrediente sensual que, com Charisse no elenco, seria impossível evitar.

um homem por uma mulher ou de comunhão entre espíritos semelhantes, embora seja perceptível, para quem conhece o diretor, que essa relação tem algo de proibida, como um desejo impossível de ser alcançado. A engenhosidade de Minnelli, portanto, está mais uma vez nas entrelinhas. Estas permitem a intuição de que o sentimento poderia ter ambos os lados, o da sintonia espiritual e o da atração carnal, apesar de Minnelli, a certa altura, deixar meio evidente que é o segundo lado que comanda as intenções do jovem.

Temos, mesmo assim, um herói frágil; a sensibilidade artística e humana o feminiza. Um herói que prefere tomar chá e conversar sobre artes, ou ficar sozinho ouvindo música, a ir para farras masculinas e festas de pijamas, rituais das comunidades universitárias americanas. Temos também uma mulher dotada de enorme coração, que entende os problemas da sociedade e os ruídos de comunicação entre os homens, mas pouco pode fazer contra um estado de coisas que é grande demais para ser combatido por suas forças. Por fim, temos um ideário de comportamento masculino que oprime a todos, vítimas e algozes morais. Em uma cena na sala de música da faculdade, Tom é abordado por seu companheiro de guarto, o único que parece disposto a defendê-lo. Este começa a perguntar por que ele não se comporta como um homem ("como um homem se comporta?", ouve de volta). O amigo comeca então a falar do andar de Tom, um andar, segundo ele, meio estranho. "Como anda um homem?" A demonstração do amigo é repleta de insegurança e, ao mesmo tempo, um primor de caricatura. Parece um Jerry Lewis juvenil.

Chá e Simpatia é um dos raros filmes de Minnelli em que podemos ver personagens realmente desagradáveis — o marido de Laura, alguns colegas de Tom, o pai que foge de um beijo carinhoso do filho. O preconceito não os absolve, pelo contrário, os condena, e com isso potencializa a força do filme. Geralmente, em seus melodramas, mesmo os que desempenham parcialmente o papel de vilão são justificáveis por alguma fraqueza anterior: o assassino de Deus Sabe Quanto Amei teve a vida arruinada pelo ciúme, o patriarca de Herança da Carne reconhece o tanto que errou no passado e o quanto lhe falta de instrução, o produtor inescrupuloso de Assim Estava Escrito faz tudo que faz por um amor incondicional ao cinema, o marido de Correntes Ocultas precisa ser amado e bem sucedido, mas tem insegurança diante do carisma de seu irmão mais novo. Até mesmo a faceta nazista da família de Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse (o pai interpretado por Paul Lukas e o filho vivido por Karlheinz Böhm) revela-se humana após um certo tempo, a despeito da crença de estarem seguindo o caminho cer-

43

cuja masculinidade não responde pelo que a sociedade entendia na época. Assim como Charles, o marido de Emma Bovary. Sua insegurança e limitação destoam da ideia de masculinidade na primeira metade do século XIX, época (pelo que dizem os filmes e demais representações históricas) de duelistas, de honrados cavalheiros e piratas sanguinários, de cortejar mulheres (ainda que de modo ligeiramente feminino). Enquanto Emma Bovary quer aventura, poder, dinheiro e posição na nobreza, o marido se contenta em praticar a medicina para a pobre gente de um vilarejo. Ele deu a ela uma filha, mas é menos apaixonado do que dedicado, menos amante, mais companheiro.

O coreógrafo de *Teu Nome é Mulher* é outro tipo engraçadíssimo. Passa o tempo todo bailando pelos lugares, falando fino e exagerando nos trejeitos femininos, mas na hora de enfrentar o jornalista interpretado por Gregory Peck é firme. E na hora de brigar com mafiosos é decisivo. Seus golpes, coreografados como um balé muito antes dos exageros de Jackie Chan, são os que derrubam os mafiosos, não os socos ineficazes de Peck. Por outro lado, o boxeador que dorme de olhos abertos (dez anos antes de um personagem fazer o mesmo em *A Marca do Assassino*, de Seijun Suzuki), e tem modos rústicos de brucutu das montanhas, é extremamente dedicado ao jornalista, uma dedicação que vai além da amizade comum. É como se Minnelli nos jogasse na cara, com essa confusão de aparências e gêneros, que o feminino e o masculino existem em todas as pessoas.

O filme que talvez seja o mais revelador a esse respeito, ainda que pouco visto e pouco admirado, é Um Amor de Outro Mundo (Goodbye Charlie, 1964). Não há como negar que, em grande medida, trata-se de um fime "fracassado". A magia das comédias anteriores está ausente, ou restrita a momentos muito breves. Mas, concordando com uma teoria de Godard, que afirma que os filmes "fracassados" revelam muito mais sobre o diretor e sua obra do que os filmes bem sucedidos 9, devemos notar que Goodbye Charlie expõe às claras, mais que qualquer outro filme de Minnelli, sua visão da sexualidade como algo dinâmico e provisório, e não fixo e excludente como a maioria das pessoas crê. O enredo é uma pérola de comédia surrealista. Charlie, um incorrigível mulherengo, é assassinado pelo marido ciumento de uma de suas amantes. George (Tony Curtis), o melhor amigo de Charlie, chega de Paris para o enterro e fica hospedado na própria casa em que morava o falecido. À noite, um homem traz uma loira que foi achada nua no meio da estrada e que pediu para ser deixada naquele endereço. George dá abrigo à moça e, no dia seguinte, descobre que ela é a reencarnação de Charlie. De uma hora para outra, George enxerga seu amigo

no corpo de uma atraente loira e fica extremamente confuso. Duas coisas se depreendem daí. Primeiramente, entendemos que Minnelli acredita que homem e mulher são papeis perfeitamente intercambiáveis. Em seguida, especulamos que toda essa trama tresloucada pode se resumir a uma fantasia de George: apaixonado pelo melhor amigo sem poder assumi-lo nem para si mesmo (por uma série de questões, dentre elas o conservadorismo da sociedade), ele precisa transportar Charlie para o corpo de uma mulher, de modo a se autorizar essa atração e esse amor que, no fundo, já sentia quando ele estava num corpo de homem. No final, Charlie morre novamente, numa nova cena de ciúme. A mesma loira, então, reaparece na última cena, mas agora ela é de fato uma mulher desconhecida, e não uma reencarnação de Charlie. Um romance dela com George se anuncia. O conflito é resolvido, George não está mais apaixonado por um homem, e sim por uma mulher. Mas, concessões à parte, o recado de Minnelli estava dado. Curioso que Goodbye Charlie seja um dos três únicos filmes de Minnelli realizados fora da MGM (estúdio que talvez fosse encrencar com uma história tão cheia de dubiedade).

Os exemplos não acabam por aqui. Existem muitos outros espalhados pela obra de Minnelli. O espectador que se aventurar pelo mundo maravilhoso de seu cinema vai descobri-los aos poucos. Para Minnelli, não existe só o preto e o branco, presença e ausência de luz. Existe, sim, uma infinidade de matizes. Um arco-íris que se apresenta com muito mais do que sete cores.

um exímio colorista

Numa cena no começo de *Paixões sem Freios*, o jovem paciente da clínica psiquiátrica, que tem uma sensibilidade especial para a pintura, elogia as flores que a personagem de Gloria Grahame traz no carro. O vermelho das flores e o verde das folhas latejam no canto da tela. O rapaz cita então as últimas palavras de André Derain, pintor fauvista que morrera em 1954 (apenas meses antes das filmagens de *Paixões sem Freios*, portanto): "Um pouco de vermelho e de verde". No leito de morte, cansado da monotonia do branco hospitalar, Derain clamou pelas duas cores que lhe pareciam as mais aptas a quebrar a palidez do espaço institucional. Ele queria inundar sua mente de cor antes de morrer, quase como uma última ação liberadora.

Dez anos depois, em *Adeus às Ilusões* (1965), Minnelli aplicaria o vermelho e o verde exatamente com a mesma função sugerida por Derain:

filme sobre Van Gogh, no qual, além dos quadros do gênio holandês, surgem também – ou são mencionados – Gauguin, Pissarro, Manet, Cézanne, Matisse e outros.

Todos os pintores citados por Minnelli possuem uma coisa em comum: compõem seus quadros menos com linhas claras e isoladas e com cores perfeitamente contidas nas formas plásticas do que com linhas borradas ou flutuantes, com pinceladas que ressaltam a matéria da tinta e a vibração da luz, com massas coloridas que contêm em si as próprias formas. Canaletto, o mais antigo deles, pode parecer deslocado em relação aos outros, que são figuras fundamentais da pintura moderna. Mas o deslocamento é só aparente: Canaletto é um veneziano, e os pintores de Veneza, historicamente, representam o privilégio da cor como elemento fulcral da pintura, algo que a modernidade visual aprofunda a partir do Impressionismo (ou mesmo antes, já em Delacroix). Matisse falava de uma "reabilitação do papel da cor" na história moderna da pintura. A invenção da pintura moderna está ligada a um devir-cor, a um triunfo da estética colorista sobre a arte do desenho (que havia sido a doutrina da pintura acadêmica entre os séculos XVII e XIX). 10

Minnelli, seguindo os passos de seus pintores prediletos, percebeu que a exploração estética da cor era a forma mais imediata de atingir a intensidade do choque emotivo. A cor é essa energia indomada que Minnelli, como Van Gogh, conseguiu impregnar em sua obra. Numa cena de Sede de Viver, Paul Gauguin (muito bem interpretado por Anthony Quinn) sai no tapa com uns bêbados e, depois de derrubá-los, diz que precisa brigar de vez em quando para expurgar a violência que se acumula dentro dele. Van Gogh admite trazer essa mesma violência, mas, ao contrário de Gauguin, não consegue "curá-la" com brigas. Só lhe resta a pintura para extravasar os sentimentos represados. E quando nem isso lhe basta para dar conta de toda a brutalidade com que experimenta a vida, é chegado o momento da loucura: ele explode internamente, como o sol explode em amarelo intenso numa de suas mais bonitas telas. A única doença de Van Gogh é sentir o real com intensidade demais. O verde de um prado pode

vencer o branco aprisionante da instituição. Richard Burton vive um reverendo respeitado, casado, pai de família, adepto das convenções sociais e religiosas. Elizabeth Taylor faz uma artista plástica que mora numa praia deserta na costa da Califórnia, mãe solteira de um menino de nove anos, mulher desapegada das leis e das convenções. Os dois opostos se atraem, se apaixonam e começam um romance proibido. Por meio de suas incríveis habilidades de colorista, Minnelli torna visível a imantação do desejo. Nosso olhar é inevitavelmente atraído pelas cores mais intensas, que podem estar tanto na roupa de Elizabeth Taylor quanto num simples detalhe do cenário. O vermelho e o verde, carne e natureza, dominam o quadro, suplantam o branco, o preto, o bege, o cinza, as cores ora neutras, ora empalidecidas da instituição, da cultura, das leis, da proibição. Minnelli traduz nas potências da cor os sentimentos íntimos dos personagens.

A cor ocupa o centro da estética minnelliana. Ela é o elemento que indica o investimento emocional do sujeito na realidade que o extrapola. É sobretudo através da cor que Minnelli sugere a vida interior de seus personagens. Nos musicais, a danca é uma forma de colocar as cores em movimento e, assim, passar da situação convencional à feeria. As cores sem freios de Minnelli representam as potências ilimitadas do desejo, da libido e do imaginário. Nos casos limítrofes, a cor devora o quadro, transborda, cria um espaço puramente plástico, transforma-se, ela mesma, na experiência estética do filme. Gigi, por exemplo, é um filme feito para que o espectador possa sentir a cor, em especial o vermelho. O vermelho de Minnelli foi tão influente na história do cinema quanto o vermelho de Ticiano havia sido na história da pintura, um colorido vibrante que seria perseguido por diversos outros cineastas, a exemplo de Godard em Pierrot le fou (1965).

Se, na cena de Paixões sem Freios aqui lembrada, Minnelli cita as palavras derradeiras de um representante do fauvismo, é porque o "fauve", mais que qualquer outro movimento da pintura moderna, estava interessado justamente numa utilização selvagem e feroz das cores puras, captadas de forma impulsiva e violenta. Minnelli, de modo semelhante, conseguiu fazer com que algumas cores queimassem na tela, ardessem de paixão ou de desespero, de alegria ou de loucura.

A referência à pintura em *Paixões sem Freios* não é um caso isolado. Minnelli constantemente citou pintores ao longo de sua obra. Em A Roda da Fortuna, o personagem de Fred Astaire possui uma coleção de quadros que inclui um Degas. Em Deus Sabe Quanto Amei, um Canaletto aparece pendurado na parede de uma mansão. Sem falar em Sede de Viver, o

^{10.} Um dos debates mais intensos da história da pintura, iniciado na Itália durante o Renascimento e adensado na Franca nos séculos XVII e XVIII, opunha diseano e colore numa batalha entre razão e sensibilidade. Os partidários do desenho, concentrados nas escolas de Florença e Roma, defendiam a pintura como um instrumento de conhecimento, a arte de desenhar constituindo uma atividade superior do intelecto, uma forma de, ao dar contorno e definição às coisas, atingir uma ordem racional do mundo. Para eles, a cor era a parte menos nobre da pintura, apenas um complemento do desenho, este sim o fator determinante da estrutura formal de um quadro. Já os amantes da cor, concentrados na Itália do Norte, enalteciam o caráter sensorial da pintura, sua capacidade de representar o movimento, tornar atraente a aparência sensível das coisas, provocar o prazer estético do observador. Eles consideravam a cor a verdadeira responsável por conferir vida e emoção à pintura, algo que a racionalidade do desenho não alcançaria sozinha. Como diria Baudelaire, "o desenhista desenha com a razão, ao passo que o colorista desenha com o temperamento". Se um dia voltasse no tempo e fosse atirado no meio dessa querela que atravessou boa parte da história da pintura, Minnelli naturalmente tomaria o partido da cor.

custar-lhe a sanidade. O azul do céu num dia de primavera, de tão esplendoroso, dói em seu olho. A doença se agrava com o tempo, porque ele percebe como é difícil e frustrante tentar registrar essa realidade das cores em seus quadros. Gauguin não sente essa angústia, pode se trancar em casa e pintar a cor que está em sua mente. Van Gogh, não: sua cor também é subjetiva, mas ele precisa sair a céu aberto e pintá-la enquanto sente. Minnelli se situa em algum lugar entre os dois registros, entre a cor idealizada e a cor formada na retina pela impressão direta da luz.

ars gratia artis

Na clássica vinheta da MGM, lê-se uma frase em latim: *Ars gratia artis* – a arte pela arte. Dos cineastas que passaram pelo estúdio, nenhum encarnou melhor que Minnelli o verdadeiro espírito da frase. Seus filmes foram, sem dúvida, um dos raros momentos em que Hollywood pôde se dar ao luxo de fazer exatamente isso, a arte pela arte. O que se torna ainda mais surpreendente quando nos damos conta de que seus musicais, melodramas e comédias tinham um só objetivo: provocar a diversão e a emoção do público. Então como dizer que ele estava interessado na arte pela arte se, no fim das contas, era o entretenimento que devia comandar a fatura do produto?

Ora, uma das contribuições de Minnelli, a exemplo de um Hitchcock ou de um Howard Hawks, foi justamente dizer que as duas coisas não são mutuamente excludentes. Entretenimento e inteligência artística não se anulam no interior de uma mesma obra. Minnelli foi um dos diretores mais discutidos no contexto da "política dos autores", na passagem dos anos 1950 para os anos 1960. Dentro da revista francesa Cahiers du Cinéma, as opiniões se dividiram. Houve os que o defenderam e enalteceram apaixonadamente (Domarchi, Douchet, Godard), os que não se impressionaram, considerando Minnelli apenas um bom metteur en scène (Truffaut, Commoli), e os que o atacaram por acharem que ele sempre dependia do talento de outros (Rivette, Fieschi). Os primeiros, como defendemos, estavam certos, e entenderam que Minnelli fazia de sua própria *mise en scène* o assunto de seus filmes. Os demais não se entusiasmaram com o espetáculo de cores e cenários de suas obras. Pior para eles. Os macmahonistas (críticos e cinéfilos que frequentavam a sala de cinema Le MacMahon), ao contrário, pareciam unanimemente favoráveis a esse espetáculo. A ponto de Noel Burch ter colocado Minnelli entre os motivos pelos quais tal grupo

seria formado por loucos. Hoje, tudo isso parece ridículo diante do esplendor de seus filmes.

O desenvolvimento dramático de um filme de Minnelli é derivado da disposição dos corpos no quadro e no espaço. O conteúdo de seu cinema está tanto na trama e nos diálogos quanto na maneira como a câmera se move, o cenário é construído, o quadro é composto, etc. Esse cinema, ao mesmo tempo, encantou e emocionou plateias mundo afora, o que significa que encontrou uma forma de se destinar a um público amplo e irrestrito. De um lado, portanto, Minnelli entregou a seu público uma arte altamente rebuscada, feita por um esteta dos mais cuidadosos, capaz de agradar os gostos mais exigentes. Do outro, mexeu com o prazer universal de estar diante de um espetáculo divertido e movimentado. Perpassando os dois lados, alimentando tanto o grande artista quanto o grande *entertainer*, havia a moral de uma visão de mundo madura e consistente. O que mais se pode pedir de um cineasta?

LUIZ CARLOS OLIVEIRA JR. E SÉRGIO ALPENDRE





LANA TURNER · KIRK DOUGLAS WALTER PIDGEON · DICK POWELL

The Bad And The Beautiful

o-Starring

BARRY SULLIVAN - GLORIA GRAHAME - GILBERT ROLAND - WITH LED G. CARROLL - VANESSA BROWN

SCREEN PLACES CHARLES SCHNEE - BASED ON A STORY BY GEORGE BRADSHAW - SPECTED BY VINCENTE MINNELLI - PRODUCED BY JOHN HOUSEMAN - IN MICH PLOTICE

Assim Estava Escrito







Papai Precisa Casar





FILMOGRAFIA

1943

Cabine no céu (cabin in the sky)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 98 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Joseph Schrank e Marc Connelly, baseado em peça de Lynn Root / FOTOGRAFIA: Sidney Wagner / MONTAGEM: Harold F. Kress / DIREÇÃO DE ARTE: Hugh Hunt e Edwin B. Willis / FIGURINO: Howard Shoup, Gile Steele / MÚSICA: George Bassman, Roger Edans / ELENCO: Ethel Waters, Eddie "Rochester" Anderson, Lena Horne, Louis Armstrong, Rex Ingram

muralhas de Jericó a dood it)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 102 min. / PRODUÇÃO: Jack Cummings / ROTEIRO: Sig Herzig e Fred Saidy / FOTOGRAFIA: Ray June, Charles Rosher / MONTAGEM: Robert J. Kern / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / FIGURINO: Gile Steele / MÚSICA: George Bassman, Roger Edans, David Raksin / ELENCO: Red Skelton, Eleanor Powell, Richard Ainley, Patricia Dane, Lena Horne, Sam Levene

1944

AGORA SEREMOS FELIZES (meet me in st Louis)

Metro Goldwyn Mayer / Technicolor, 1.37:1 / DURAÇÃO: 113 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed /
ROTEIRO: Irving Brecher, Fred F. Frinklehoffe, baseado no romance de Sally Benson / FOTOGRAFIA:
George J. Folsey / MONTAGEM: Albert Akst / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Lemuel Ayers, Jack
Martin Smith / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / FIGURINO: Irene Sharaff / MÚSICA: George Stoll /
COREOGRAFIA: Charles Walters / ELENCO: Judy Garland, Lucille Bremer, Margaret O'Brien, Mary
Astor, Leon Ames, Tom Drake

1945

O PONTEIRO DA SAUDADE (THE CLOCK)

YOLANDA e O LADRÃO (YOLANDA AND THE THIEF

Metro Goldwyn Mayer / Technicolor, 1.37:1 / DURAÇÃO: 107 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Irving Brecher, Jacques Théry, Ludwig Bemelmans / FOTOGRAFIA: Charles Rosher / MONTAGEM: George White / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith, Richard Pefferle / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / MÚSICA: Lennie Hayton / COREOGRAFIA: Eugene Loring / ELENCO: Fred Astaire, Lucille Bremer, Frank Morgan, Mildred Natwick, Marie Nash

1946

CORRENTES OCULTAS (UNDERCURRENT)

O PiRata (the pirate)

Metro Goldwyn Mayer / Technicolor, 1:37:1 / DURAÇÃO: 102 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Albert Hackett, Frances Goodrich, baseado na peça de S.N. Behrman / FOTOGRAFIA: Harry Stradling / MONTAGEM: Blanche Sewell / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / MÚSICA: Lennie Hayton, Conrad Salinger / COREOGRAFIA: Gene Kelly, Robert Alton / ELENCO: Judy Garland, Gene Kelly, Walter Slezak, Gladys Cooper

1949

a Sedutora madame Boyary (madame Boyary)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 114 min. / PRODUÇÃO: Pandro S. Berman / ROTEIRO: Robert Ardrey, baseado no romance de Gustave Flaubert / FOTOGRAFIA: Robert Planck / MONTAGEM: Ferris Webster / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / MÚSICA: Miklos Rozsa / ELENCO: Jennifer Jones, Van Heflin, James Mason, Louis Jourdan, Gene Lockhart, Gladys Cooper

1950

O Pai Da noiva (the father of the bride)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 92 min. / PRODUÇÃO: Pandro S. Berman / ROTEIRO: Albert Hackett, Frances Goodrich, baseado no romance de Edward Streeter / FOTOGRAFIA: lohn Alton/ MONTAGEM: Ferris Webster / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Leonid Vasian / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / FIGURINO: Walter Plunkett, Helen Rose / MÚSICA: Adolph Deutsch / ELENCO: Spencer Tracy, Elizabeth Taylor, Joan Bennett, Don Taylor, Billie Burke

1951

O NETINHO DO PAPAI (FATHER'S LITTLE DIVIDEND)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 82 min. / PRODUÇÃO: Pandro S. Berman / ROTEIRO: Albert Hackett, Frances Goodrich, baseado no romance de Edward Streeter / FOTOGRAFIA: John Alton/ MONTAGEM: Ferris Webster / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Leonid Vasian / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / FIGURINO: Helen Rose / MÚSICA: Albert Sendrey / ELENCO: Spencer Tracy, Elizabeth Taylor, Joan Bennett, Don Taylor, Billie Burke

Sinfonia De Paris (an american in paris)

Metro Goldwyn Mayer / Technicolor, 1.37:1 / DURAÇÃO: 113 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Alan J. Lerner / FOTOGRAFIA: Alfred Gilks / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis / MÚSICA: George Gershvin, Conrad Salinger / COREOGRAFIA: Gene Kelly / ELENCO: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant

1952

assim estava escrito (the bad and the beautiful)

Metro Goldwyn Mayer / Preto e Branco, 1.37:1 / DURAÇÃO: 118 min. / PRODUÇÃO: John Houseman / ROTEIRO: Charles Schnee / FOTOGRAFIA: Robert Surtees / MONTAGEM: Conrad A. Nervig / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Edward Carfagno / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: David Raksin / FIGURINO: Helen Rose / ELENCO: Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Barry Sullivan, Gloria Grahame, Gilbert Roland

1953

a RODA DA FORTUNA (THE BAND WAGON)

Metro Goldwyn Mayer / Technicolor, 1.37:1 / DURAÇAO: 112 min. / PRODUÇAO: Arthur Freed / ROTEIRO: Betty Comden, Adolph Green / FOTOGRAFIA: Harry Jackson / MONTAGEM: Albert Akst / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Adolph Deutsch / COREOGRAFIA: Michael Kidd / FIGURINO: Mary Ann Nyberg / ELENCO: Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Nanette Fabray, Jack Buchanan, James Mitchell, Ava Gardner

LUA-De-MeL agitada (the long, long trailer)

Metro Goldwyn Mayer / Ansco Color, 1.37:1 / DURAÇÃO: 103 min. / PRODUÇÃO: Pandro S. Berman / ROTEIRO: Albert Hackett, Frances Goodrich, baseado no romance de Clinton Twiss / FOTOGRAFIA: Harry Jackson / MONTAGEM: Robert Surtees / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Edward Carfagno / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Adolph Deutsch / FIGURINO: Helen Rose / ELENCO: Lucille Ball. Desi Arnaz

1954

a Lenda dos Beijos proibidos (Brigadoon)

Metro Goldwyn Mayer / Ansco Color, Cinemascope, 2-55:1 / DURAÇÃO: 108 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Alan Jay Lerner, baseado em peça de sua autoria / FOTOGRAFIA: Joseph Ruttenberg / MONTAGEM: Albert Akst / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Frederik Moewe / COREOGRAFIA: Gene Kelly / FIGURINO: Irene Sharaff / ELENCO: Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson, Elaine Stewart, Barry Jones, Oliver Blake

1955

Paixões sem Freios (The cobweb)

Metro Goldwyn Mayer / Eastmancolor, Cinemascope, 2:55:1 / DURAÇÃO: 124 min. / PRODUÇÃO: John Houseman / ROTEIRO: John Paxton, baseado no romance de William Gibson / FOTOGRAFIA: George Folsey / MONTACEM: Harold F. Kress / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Leonard Rosenman / FIGURINO: Helen Rose / ELENCO: Richard Widmark, Gloria Grahame, Lauren Bacall, Charles Boyer, John Kerr, Lillian Gish, Susan Strasberg, Oscar Levant, Tommy Rettig

Kismet

Metro Goldwyn Mayer / Eastmancolor, Cinemascope, 2.55:1 / DURAÇÃO: 113 min. / PRODUÇÃO: Arthur Freed / ROTEIRO: Charles Lederer, Luther Davis / FOTOGRAFIA: Joseph Ruttenberg / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: André Previn / FIGURINO: Tony Duquette / ELENCO: Howard Keel, Ann Blyth, Dolores Gray, Vic Damone

1956

Sede de viver gust for life)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 122 min. / PRODUÇÃO: John Houseman / ROTEIRO: Norman Corwin, baseado no romance de Irving Stone / FOTOGRAFIA: Russell Harlan / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: Cedric Gibbons, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Miklos Rozsa / FIGURINO: Walter Plunkett / FIFNCO: Kirk Douglas. Anthony Quinn. James Donald. Everett Sloane Pamela Brown

CHÁ e Simpatia (tea and sympathy)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2-55:1 / DURAÇÃO:122 min. / PRODUÇÃO:
Pandro S. Berman / ROTEIRO: Robert Anderson, baseado em sua peça teatral / FOTOGRAFIA: John
Alton / MONTAGEM: Ferris Webster / DIREÇÃO DE ARTE: William A. Horning, Edward Carfagno /
CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Keogh Gleason / MÚSICA: Adolph Deutsch / FIGURINO: Helen Rose /
ELENCO: Deborah Kerr, John Kerr, Lief Erickson, Edward Andrews, Darryl Hickman, Norma Crane, Dean
Jones, Jacqueline de Wit

1957

Teu nome é mulher (designing woman)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 118 min. / PRODUÇÃO: Dore Schary, George Wells (produtor associado) / ROTEIRO: George Wells, a partir de uma ideia de Helen Rose / FOTOGRAFIA: John Alton / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: William A. Horning, Preston Ames / CENOGRAFIA: Edwin B. Willis, Henry Grace / MÚSICA: André Previn / ELENCO: Gregory Peck, Lauren Bacall, Dolores Gray, Jack Cole, Tom Helmore, Mickey Shaughnessy, Ned Levine, Chuck Conners

GiGi

BROTINHO INDÓCIL (THE RELUCTANT DEBUTANTE)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 94 min. / PRODUÇÃO: Pandro S. Berman / ROTEIRO: William Douglas Home, baseado em sua peça teatral / FOTOGRAFIA: Joseph Ruttenberg / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: A. J. d'Eaubonne / CENOGRAFIA: Robert Christides / MÚSICA: Frederick Lowe, André Previn / FIGURINO: Helen Rose, Pierre Balmain / ELENCO: Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansbury

Deus sabe quanto amei (some came running)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 134 min. / PRODUÇÃO: Sol C. Siegel / ROTEIRO: John Patrick, Arthur Sheekman, baseado no romance de James Jones / FOTOGRAFIA: William H. Daniels / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: William A. Horning, Urie McCleary / CENOGRAFIA: Henry Grace, Robert Priestly / MÚSICA: Elmer Bernstein / FIGURINO: Walter Plunkett / ELENCO: Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley MacLaine, Martha Hyer, Arthur Kennedy, Nancy Gates, Leora Dana, Betty Lou Keim, Larry Gates, Stephen Peck

1960

HERANCA DA CARNE (HOME FROM THE HILL)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2:35:1 / DURAÇÃO: 150 min. / PRODUÇÃO: Sol C. Siegel, Edmund Grainger / ROTEIRO: Harriet Frank Jr., Irving Ravetch, baseado no romance de Willian Humphrey / FOTOGRAFIA: Milton Krasner / MONTACEM: Harold F. Kress / DIREÇÃO DE ARTE: Georg W. Davis, Preston Ames / CENOGRAFIA: Henry Grace, Robert Priestly / MÚSICA: Bronislau Kaper / FIGURINO: Walter Plunkett / ELENCO: Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard, George Hamilton, Luana Patton, Everett Sloane, Anne Seymour, Constance Ford, Ken Renard, Ray Teal

ESSA LOIRA VALE UM MILHÃO (BELLS ARE RINGING)

1962

OS QUATRO CAVALEIROS DO APOCALIPSE (THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 153 min. / PRODUÇÃO: Julian Blaustein / ROTEIRO: Robert Ardrey, John Gay, baseado no romance de Vicente Blasco Ibáñez / FOTOGRAFIA: Milton Krasner, George Perinal / MONTAGEM: Adrienne Fazan, Ben Lewis / DIREÇÃO DE ARTE: George W. Davis, Urie McCleary, Elliot Scott / CENOGRAFIA: Henry Grace, Keogh Gleason / MÚSICA: André Previn / COREOGRAFIA: Alex Romero / FIGURINO: Rene Hubert, Orry-Kelly, Walter Plunkett / ELENCO: Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer, Lee J. Cobb, Paul Henried, Karl Bohem, Paul Lucas, Yvette Mimieux, Harriet McGibbon

a cidade dos desiludidos (two weeks in another town)

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Cinemascope, 2.35:1 / DURAÇÃO: 107 min. / PRODUÇÃO: John Houseman, Ethel Winant (produtor associado) / ROTEIRO: Charles Schnee, baseado no romance de Irwin Shaw / FOTOGRAFIA: Milton Krasner / MONTAGEM: Adrienne Fazan, Robert J. Kern Jr. / DIREÇÃO DE ARTE: George W. Davis, Urie McCleary / CENOGRAFIA: Henry Grace, Keogh Gleason / MÚSICA: David Raksin / FIGURINO: Pierre Balmain / ELENCO: Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse, George Hamilton, Daliah Lavi, Claire Trevor, James Gregory, Rosanna Schiaffino, Joanna Roos, George Macready, Mino Doro, Stefan Schnabel, Erich von Stroheim Jr., Leslie Uggams

1963

Papai Precisa casar (the courtship of eddie's

Metro Goldwyn Mayer / Metrocolor, Panavision, 2.35:1 / DURAÇÃO: 117 min. / PRODUÇÃO: Joseph Pasternak / ROTEIRO: John Gay, baseado no romance de Mark Toby / FOTOGRAFIA: Milton Krasner / MONTAGEM: Adrienne Fazan / DIREÇÃO DE ARTE: George W. Davis, Urie McCleary / CENOGRAFIA: Henry Grace, Keogh Gleason / MÚSICA: George Stoll / FIGURINO: Helen Rose / ELENCO: Glenn Ford, Ronny Howard, Shirley Jones, Dina Merrill, Stella Stevens, Roberta Sherwood, Jerry Van Dyke

1964

um amor de outro mundo (goodbye, charlie)

Twentieth Century Fox / Deluxe, 2.35:1 / DURAÇÃO: 117 min. / PRODUÇÃO: David Weisbart / ROTEIRO Harry Kurnitz, baseado na peça de George Axelrod / FOTOGRAFIA: Milton Krasner / MONTAGEM:
John W. Holmes / DIREÇÃO DE ARTE: Jack Martin Smith, Richard Day / CENOGRAFIA: Walter M.
Scott, Keogh Gleason / MÚSICA: Andre Previn / FIGURINO: Helen Rose / ELENCO: Tony Curtis, Debbie
Reynolds, Pat Boone, Walter Matthau, Joana Barnes, Ellen MacRae, Laura Devon, Martin Gabel, Roger
C. Jackson, Donna Michelle

1965

adeus às ilusões (the sandpiper)

1970

num dia claro de verão (on a clear day you can see Forever)

Paramount Pictures / Technicolor, Panavision, 2.35:1 / DURAÇÃO: 129 min. / PRODUÇÃO: Howard W. Koch, Alan J. Lerner / ROTEIRO: Alan J. Lerner, baseado em seu musical / FOTOGRAFIA: Harry Stradling / MONTACEM: David Bretherton / CENOGRAFIA: Walter M. Scott, Keogh Gleason / MÚSICA: Burton Lane / COREOGRAFIA: Howard Jeffrey / FIGURINO: Cecil Beaton, Arnold Scaasi / ELENCO: Barbara Streisand, Yves Montand, Bob Newhart, Larry Blyden, Simon Oakland, Jack Nicholson, John Richardson, Pamela Brown, Irene Handel, Roy Keaner, Peter Cowcroft, Byron Webster, Mabel Albertson, Leon Ames

1976

OUESTÃO DE TEMPO (a matter of time)

American International Pictures / Technicolor, 1.85:1 / DURAÇÃO: 97 min. / PRODUÇÃO: Samuel G. Arkoff, Giulio Sbarigia (produtores executivos); Jack H. Skirball, J. Edmund Grainger / ROTEIRO: John Gay, baseado no romance Film of Memory, de Maurice Druon / FOTOGRAFIA: Geoffrey Unsworth / MONTAGEM: Peter Taylor / MÚSICA: Nino Oliviero / ELENCO: Liza Minnelli, Ingrid Bergman, Charles Boyer, Spiros Andros, Tina Aumont, Gabriele Ferzetti, Isabella Rossellini



sinopses

adeus às ilusões (the sandpiper)

Estados Unidos, 1965/colorido /35mm/116min/ Não recomendado para menores de 12 anos

Laura Edwards é uma artista que prefere criar o filho de maneira não convencional. Pressionada por autoridades para que ele frequente uma escola tradicional, ela acaba matriculando-o em uma escola presbiteriana, onde conhece o pastor Dr. Edward Hewitt.

Com Richard Burton, Elizabeth Taylor, Charles Bronson. Produção: Martin Ransohoff, John Calley; Direção de fotografia: Milton Krasner; Direção de arte: George W.Harris, Urie McGleary; Música: Johny Mandel.

agora seremos felizes (meet me in st. Louis)

Estados Unidos, 1944/colorido/35mm/113min/LIVRE

Baseado no livro homônimo de Sally Benson, o filme traz um retrato da família Smith na St.Louis do começo do século XX, momento em que a cidade se preparava para sediar a Feira Mundial de 1904. O musical traz Judy Garland como Esther, uma jovem apaixonada pelo seu vizinho, que vive as reviravoltas no romance e na vida familiar ocasionadas por uma possível transferência da família para Nova lorgue.

Com Judy Garland, Margaret O'Brian e Mary Astor. Produção: Arthur Freed; Direção de fotografia: George Folsey; Direção de arte: Cedric Gibbons, Lemuel Ayers, Jack Martin Smith; Direção musical: George Stoll, Lannie Hayton.

assim estava escrito (THE BAD AND THE BEAUTIFUL)

Estados Unidos, 1952/P&B/35mm/118min/Não recomendado para menores de 12 anos

Uma atriz, um diretor e um roteirista formam o trio que o produtor hollywoodiano Jonathan Shields acredita ser capaz de realizar um blockbuster que salvará o seu estúdio. Todos os três, no entanto, já foram vítimas desse produtor inescrupuloso. Ganhador de cinco Oscar em 1952, incluindo o de melhor roteiro e melhor atriz coadjuvante (Cloria Grahane).

Com Kirk Douglas, Lana Turner, Barry Sullivan, Dick Powell, Walter Pidgeon e Gloria Grahane. Produção: John Houseman; Direção de fotografia: Robert Surtees; Direção de arte: Cedric Gibbons, Edward Carfagno; Direção musical: David Raksin.

a cidade dos desiludidos (Two weeks in another town)

Estados Unidos, 1962/colorido/35mm/107min/ Não recomendado para menores de 12 anos

Jack Andrus, um ator atormentado pelo alcoolismo e por problemas pessoais, aceita um convite para retornar ao cinema após três anos internado em uma clínica de reabilitação. Ao chegar a Roma, local das filmagens, ele se depara com uma produção cheia de problemas.

Com Kirk Douglas, Edward G.Robinson, Cyd Charisse. Produção: John Houseman; Direção de fotografia: Milton Krasner; Direção de arte: George W. Harris, Urie McGleary; Música: David Raksin.

Deus sabe quanto amei (some came running)

Estados Unidos, 1958/colorido (Metrocolor)/35mm/134min/LIVRE

No período pós II Guerra Mundial, o escritor e veterano de guerra Dave Hirsch volta para sua cidade natal, Parkman, em Indiana. No seu retorno, vêm à tona as relações conflituosas com o seu próspero irmão, sua atração pela professora Gwen French e pela jovem Ginnie, que resolveu segui-lo até a cidade.

Com Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley MacLaine. Produção: Sol C. Siegel; Direção de fotografia: William H. Daniels; Direção de arte: William A. Horning, Urie McCleary; Música: Elmer Berstein.

GiGi (GiGi)

Estados Unidos, 1958/colorido/35mm/116min/LIVRE

Gigi é uma jovem parisiense criada para ser uma cortesã, mas os planos das suas preceptoras se transformam quando ela começa uma amizade com o rico Gaston. Ganhador de nove Oscar em 1959, incluindo o de melhor filme e melhor direção.

Com Leslie Caron, Maurice Chevalier, Loius Jourdan. Produtor: Arthur Freed; Direção de fotografia: Joseph Ruttenberg; Direção de arte: William A.Horning, Preston Ames; Direção musical: Andre Previn; Música: Frederick Lowe.

HERANÇA DA CARNE (HOME FROM THE HILL)

Estados Unidos, 1960/colorido/35mm/150min/ Não recomendado para menores de 12 anos

O Capitão Wade Hunnicutt é um rico e poderoso fazendeiro em uma pequena cidade do Texas. O filme mostra as tensões vividas pela família Hunnicutt em consequência dos casos extraconjugais de seu patriarca.

Com Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Peppard. Produção: Sol C. Siegel, Edmund Grainger; Direção de fotografia: Milton Krasner; Direção de arte: George W.Davis, Preston Ames; Música: Bronislau Kaper.

a Lenda dos Beijos proibidos (Brigadoon)

Estados Unidos, 1954/colorido /35mm/108min/LIVRE

Dois caçadores americanos se perdem nas planícies da Escócia e acabam encontrando a mágica cidade de Brigadoon, uma pequena vila que só aparece uma vez a cada cem anos.

Com Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johson, Elaine Stuart. Produção: Arthur Freed; Direção de fotografia: Joseph Ruttenberg; Direção de arte: Cedric Gibbons, Preston Ames; Direção musical: Johnny Green.

Madame Bovary (madame Bovary)

Estados Unidos, 1949/P&B/35mm/115min/Não recomendado para menores de 12 anos

Inspirado no clássico de Flaubert, o filme se inicia com o julgamento do autor em 1857 pela justiça francesa e a defesa que faz de sua personagem Emma Bovary. Faz o retrato da vida da jovem provinciana, de suas fantasias românticas e seu desejo de ascensão social.

Com Jennifer Jones, James Mason e Van Heflin. Produção: Pandro S.Berman; Direção de fotografia: Robert Planck; Direção de arte: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith; Direção musical: Miklos Rozsa.

Paixões sem Freios (The cobweb)

Estados Unidos, 1955/colorido/35mm/124min/ Não recomendado para menores de 12 anos

Uma simples troca de cortinas desperta conflitos entre funcionários e pacientes de uma clínica psiquiátrica.

Com Lauren Bacall, Richard Widmark, Gloria Grahame, Lilian Gish. Produção: John Houseman; Direção de fotografia: George Folsey; Direção de arte: Cedric Gibbon, Preston Ames; Música: Leonard Rosenmann.

Papai Precisa Casar (THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER)

Estados Unidos, 1963/colorido/35mm/117min/LIVRE

Eddie está determinado a conseguir uma nova mulher para o seu pai viúvo. As candidatas são muitas, mas ele tem uma favorita.

Com Glenn Ford, Ronny Howard, Shirley Jones. Produção: Joseph Pasternak; Direção de fotografia: Milton Krasner; Direção de arte: George W.Harris, Urie McGleary; Música: George Stoll.







O PiRATA (THE PIRATE)

Estados Unidos, 1948/colorido (Technicolor)/35mm/102min/LIVRE

Na ilha Colvado, Caribe, Manuela fica noiva do prefeito Don Pedro Vargas, mas alimenta uma fantasia secreta pelo lendário pirata Macoco. Em uma viagem com sua tia Inez, ela conhece o cantor Serafin que, ao descobrir sua admiração pelo famoso pirata, se faz passar por Macoco para seduzi-la. O musical traz canções compostas por Cole Porter.

Com Judy Garland, Gene Kelly e Walter Slezak. Produção: Arthur Freed; Direção de fotografia: Harry Stradling; Direção de arte: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith; Direção musical: Lennie Hayton.

OS QUATRO CAVALEIROS DO APOCALIPSE (THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE)

Estados Unidos, 1962/colorido/35mm/153min/ Não recomendado para menores de 12 anos

Na Argentina, Julio Madariaga é o patriarca de uma família que vive na sua bem-sucedida fazenda. Duas de suas filhas – Luisa Desnoyers e Elena Von Hartrott – se casam com maridos europeus e, com a eclosão da II Guerra Mundial, seus filhos lutarão em lados opostos.

Com Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer. Produção: Julian Blaustein; Direção de fotografia: Milton Krasner, George Perinal; Direção de arte: George W. Harris, Urie McGleary, Elliot Scott; Música: Andre Previn.

a RODA DA FORTUNA (THE BAND WAGON)

Estados Unidos, 1953/colorido /35mm/112min/LIVRE

Nessa comédia musical, Tony Hunter é um astro do cinema em processo de desgaste e envelhecimento. Para dar uma guinada na sua carreira, ele aceita participar da montagem de um pequeno musical na Broadway escrito por dois amigos. O diretor do novo espetáculo confere ares modernos para a montagem e inclui a dançarina Gaby Gerard, com a qual Tony não se entende muito bem

Com Fred Astaire, Cyd Charisse, Oscar Levant, Jack Buchanan e Ava Gardner. Produção: Arthur Freed; Direção de fotografia: Harry Jackson, George Folsey; Direção de arte: Cedric Gibbons, Preston Ames; Direção musical: Adolph Deutsch.

Sede de viver (lust for life)

Estados Unidos, 1956/colorido /35mm/122min/Não recomendado para menores de 12 anos

Biografia de Vincent Van Gogh, o genial pintor holandês que conseguiu vender apenas uma pintura em toda sua vida. Anthony Quinn ganhou o Oscar de melhor ator coadjuvante por sua atuação como Paul Gauguin.

Com Kirk Douglas, Anthony Quinn e James Donald. Produção: John Houseman; Direção de fotografia: F.A. Young, Russel Harlan; Direção de arte: Cedric Gibbons, Hans Peters, Preston Ames; Música: Miklos Rozsa.

Sinfonia De Paris (an american in paris)

Estados Unidos, 1951/colorido (Technicolor)/35mm/113min/LIVRE

O ex-soldado e pintor americano Jerry Mulligan vive em Paris e tenta sobreviver da sua arte. Um dia conhece a rica Milo Roberts que, alimentando segundas intenções, compra alguns de seus quadros. Jerry, por outro lado, se apaixona pela jovem Lise Bourvier. Com canções e músicas de George Gershwin, o musical foi vencedor de seis Oscar, incluindo o de melhor filme em 1951.

Com Gene Kelly, Leslie Caron e Oscar Levant. Produção: Arthur Freed; Direção de fotografia: Alfred Gilks; Direção de arte: Cedric Gibbons, Preston Ames; Direção musical: Johny Green, Saul Chaplin.

PROGRAMAÇÃO

são paulo

Quarta 31/8

12hoo O Pirata (The Pirate), 35mm, 102min

14hoo Sinfonia de Paris (An American in Paris), 35mm, 113 min

16h3o Herança da Carne (Home From The Hill), 35mm, 150 min

19h3o Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis), 35mm, 113min

Quinta 01/9

12h00 Gigi, 35mm, 116min

14h30 Sede de Viver (Lust for Life), 35mm, 122min

17hoo A Roda da Fortuna (The Band Wagon), 35mm, 112 min

19h3o Deus Sabe Quanto Amei (Some Came Running), 35mm, 134min

CCBB-SP

Rua Álvares Penteado, 112 Centro SP

Próximo às estações Sé e São Bento do Metrô

Informações: (11) 3113 3651 / 3113 3652

twitter.com/ccbb_sp

bb.com.br/cultura

SAC 0800 729 0722 Ouvidoria BB 0800 729 5678 Deficiente auditivo ou de fala 0800 729 0088

Sexta 02/9

12h00 Adeus às Ilusões (The Sandpiper), 35mm, 116 min

14h3o O Pirata (The Pirate), 35mm, 102 min

16h3o A Lenda dos Beijos Proibidos (Brigadoon), 35mm, 108 min

19h00 Paixões sem Freios (The Cobweb), 35mm, 124 min

Sábado 03/9

10h00 - 12h00 Aula

12h30 Madame Bovary,35mm, 115 min

17h3o Assim Estava Escrito (The

Bad and the Beautiful), 35mm, 118 min

20hoo A Cidade dos Desiludidos (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

Domingo 04/9

12h3o Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis), 35mm, 113 min

17h30 Sinfonia de Paris (An American in Paris), 35mm, 113 min

20hoo A Roda da Fortuna (The Band Wagon), 35mm, 112 min

Quarta 07/9

14hoo Paixões sem Freios (The Cobweb), 35mm, 124 min

16h3o Papai Precisa Casar (The Courtship of Eddie's Father), 35mm, 117 min

19hoo Os Quatros Cavaleiros do Apocalipse (The 4 Hoursemen of the Apocalypse) 35mm, 153 min

Ouinta 08/9

14hoo Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis), 35mm, 113 min

16h3o Assim Estava Escrito (The Bad and the Beautiful) 35mm, 118 min

19hoo Debate

Sexta 10/9

12hoo A Cidade dos Desiludidos (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

14hoo Madame Bovary, 35mm, 115 min 16h3o Gigi, 35mm, 116 min

19hoo Herança da Carne (Home from the Hill), 35mm, 150 min

Sábado 11/9

Aula 10h00 - 12h00

12h3o A Lenda dos Beijos Proibidos (Brigadoon), 35mm, 108 min

15hoo Deus Sabe Quanto Amei (Some Came Running), 35mm, 134 min

17h30 Sede de Viver (Lust for Life), 35mm, 122 min

20hoo Papai Precisa Casar (The Courtship of Eddie's Father), 35mm, 117 min

Domingo 11/9

12hoo Paixões sem Freios (The Cobweb), 35mm, 124 min

14h3o Os Quatros Cavaleiros do Apocalipse (The Four Hoursemen of the Apocalypse), 35mm, 153 min

17h3o A Cidade dos Desiludidos (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

20h00 Adeus às Ilusões (The Sandpiper), 35mm, 116 min

PROGRAMAÇÃO

Rio de Janeiro

Terça 13/9

14hoo A Lenda dos Beijos Proibidos (Brigadoon), 35mm, 108 min

16hoo O Pirata (The Pirate), 35 mm,

19hoo Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis), 35mm, 113 min

Quarta 14/9

14h00 Sede de Viver (Lust for Life), 35mm, 122 min

16h3o A Roda da Fortuna (The Band Wagon), 35mm, 112 min

19hoo Deus Sabe Quanto Amei (Some Came Running), 35mm, 134 min

Quinta 15/9

14hoo Sinfonia de Paris (An American in Paris), 35mm, 113 min

16h3o Paixões sem freios (The Cobweb), 35mm, 124 min

19h00 Gigi, 35mm, 116 min

Sexta 16/9

14hoo Madame Bovary, 35mm, 115 min

16h3o A Lenda dos Beijos Proibidos (Brigadoon), 35mm, 108 min

19h00 Paixões sem Freios (The Cobweb), 35mm, 124 min

Sábado 17/9

14hoo O Pirata (The Pirate), 35mm, 102 min 16hoo Os Quatros Cavaleiros do Apocalipse (The Four Hoursemen of the Apocalypse), 35mm, 153 min

19hoo Sinfonia de Paris (An American in Paris), 35mm, 134 min

Domingo 18/9

14hoo Agora Seremos Felizes (Meet Me in St. Louis), 35mm, 113 min

16h3o Gigi, 35mm, 116 min

19hoo Deus Sabe Quanto Amei (Some Came Running), 35mm, 134 min

Terça 20/9

14hoo Papai Precisa Casar (The Courtship of Eddie's Father), 35mm, 117 min

16h3o Assim Estava Escrito (The Bad and the Beautiful), 35mm, 118 min

19hoo A Cidade dos Desiludidos (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

Quarta 21/9

14h00 Adeus às Ilusões (The Sandpiper), 35mm, 116 min

16h30 Madame Bovary, 35mm, 115 min

19h00 Herança da Carne (Home From The Hill), 35mm, 150 min

Quinta 22/9

14hoo Aula 1

16h3o Papai Precisa Casar (The

Courtship of Eddie's Father), 35 mm, 117 min

19hoo A Roda da Fortuna (The Band Wagon), 35mm, 112 min

Sexta 23/9

14hoo Aula 2

16h3o A Cidade dos Desiludidos, (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

19hoo Os Quatros Cavaleiros do Apocalipse (The Four Hoursemen of the Apocalypse), 35mm, 153 min

Sábado 24/9

14hoo Assim Estava Escrito (The Bad and the Beautiful), 35mm, 118 min

16h3o Sede de Viver (Lust for Life), 35mm, 122 min

19h3o Papai Precisa Casar (The Courtship of Eddie's Father), 35mm, 117 min

Domingo 25/9

14h00 Herança da Carne (Home from the Hill), 35mm, 150 min

17hoo A Cidade dos Desiludidos (Two Weeks in Another Town), 35mm, 107 min

19:00 Adeus às Ilusões (The Sandpiper), 35mm, 116 min

Rua Primeiro de Março, 66 Centro RJ

Informações: (21) 3808 2020

twitter.com/ccbb_rj facebook.com/ccbb.rj

CCBB-RJ

bb.com.br/cultura

SAC 0800 729 0722 Ouvidoria BB 0800 729 5678 Deficiente auditivo ou de fala 0800 729 0088

CRÉDITOS

Patrocínio

Banco do Brasil

Realização

Centro Cultural Banco do Brasil

Vincente Minnelli – Cinema de Música e Drama

Produção: Vai e Vem Produções Culturais e Cinematográficas

Curadoria: Luiz Carlos Oliveira Jr.

Coordenação artística: Liciane Mamede

Produção executiva: Cecília Lara e Liciane Mamede

Produção de cópias: Fábio Savino

Produção geral: Lila Foster

Produção local (Rio de Janeiro): Bárbara Defanti

Assessoria de imprensa (SP): Thiago Stivaletti

Assessoria de imprensa (RJ): Anna Luiza Muller, Primeiro Plano Comunicação.

Debate (São Paulo): Cássio Starling Carlos, Juliano Tosi e Luiz Carlos Oliveira Jr (mediador)

Identidade visual: Élcio Miazaki

Organização do catálogo: Liciane Mamede e Luiz Carlos Oliveira Jr.

Textos catálogo: Luiz Carlos Oliveira Jr e Sérgio Alpendre

Vinheta: Ana Kormanski

Website: Bule Comunicação

Legendagem: Hugo Casarini

Transporte: KM Comex

Gráficas: AWA Editora e Gráfica | Cinelândia

Agradecimentos:

Andrew Youdell (BFI)

George Watson (BFI)

Vincent Dupré (Theatre du Temple)