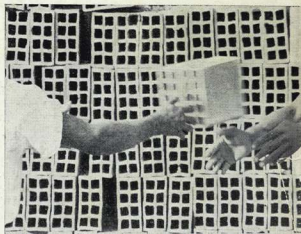


**FILME**

**&**

**CULTURA 1**



FILME & CULTURA se propõe a contribuir para o debate e a informação sobre os diversos problemas do Cinema — compreendidos em sua acepção mais ampla — inclusive como comunicação com outros setores da cultura.

A revista, editada através de convênio entre o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, pretende inscrever-se no contexto da maior participação federal no desenvolvimento do nosso cinema: seu primeiro número vem a público no exato momento em que o INCE diversifica e amplia a sua linha de produção de filmes, e o GEICINE se ordena para ceder lugar ao Instituto Nacional de Cinema.

Fiel ao conceito da universalidade do cinema e integrando os problemas da produção brasileira na perspectiva dessa visão maior, FILME & CULTURA espera somar esforços no sentido de contribuir substancialmente para o pensamento e a ação brasileiros no setor.

Flavio Tambellini

- 2 *A Ação do INCE*  
*Definição e Filmografia de 1965-66*
- 5 *O Nôvo Cinema Brasileiro*  
*(Ely Azeredo)*
- 15 *O Ator e o Realismo do Cinema*  
*(Luiz Carlos Maciel)*
- 21 *Imagem Exterior*
- 23 *O Mito e as Multidões*  
*(Hélio Pellegrino)*
- 27 *O Espectador*  
*(Siegfried Kracauer)*
- 39 *Capitais Para a Produção*
- 41 *A Propósito do "Cinema-Verdade"*  
*(Sérgio Augusto)*
- 45 *Três Conceitos Sociais do Cinema*  
*(Jacques Deheinzelin)*
- 52 *Filmes Brasileiros Lançados em 1965 (GB)*
- 55 *Cinema e Fotografia*  
*(B. J. Duarte)*
- 61 *Instituto Nacional de Cinema*
- 62 *Cronologia da Ação do GEICINE*

FILME  
&  
CULTURA

1



A pintura de Mário Gruber vista pelo realizador  
Rubem Biáfora

## A Ação do INCE

1965-66

O INCE tem por finalidade básica produzir e adquirir filmes e diafilmes para distribuí-los, em regime de empréstimo, ou fornecer cópias a preço de custo, a estabelecimentos de ensino e entidade congêneres.

Mobilizar, pois, recursos e esforços para ampliar rapidamente o seu acervo de filmes e diafilmes, visando a constituir uma Filмотeca rica em número e qualidade, é a tarefa mais importante do INCE.

Deduz-se desta diretriz que a ampliação da Filмотeca, através de uma política intensiva de produção de filmes seria algo falaz; a produção de um filme com finalidade realmente educativa implica em complexidade de elaboração e em volume de aplicação de recursos que limitariam o INCE a um ritmo insuficiente de enriquecimento de sua Filмотeca: no máximo vinte filmes por ano.

A alternativa é a aquisição de filmes em outros países, incluídos os direitos de gravá-los em português e de editar as cópias que forem necessárias ao serviço de distribuição a escolas e entidades congêneres.

Filmes realizados com recursos, experiência e assessoria superiores aos que o INCE poderia dispor — porque traduzem um contexto de produção educativa bem mais sedimentada e ampla que a brasileira — a sua aquisição implica em custos bastante acessíveis, fornecendo a solução de quantidade, qualidade, versatilidade e urgência necessárias para ampliação da Filмотeca.

Mas, ainda que o INCE dispusesse de recursos de grande vulto para a produção de filmes e diafilmes, não seria lúcidamente admissível que abdicasse da absorção da experiência artística e científica de outros países.

No setor da realização de filmes é, antes, mais importante que o INCE aborde os assuntos que, por sua natureza ou oportunidade de produção devam ou possam ser realizados por equipes brasileiras, e filmes que estimulem o aper-

feiçoamento e a dilatação de horizontes da nossa produção de curta-metragem.

Essa orientação geral vem sendo seguida e deverá ser consolidada em 1966, mas não implica em inflexibilidade dogmática: a produção de natureza didática não perdeu em importância, como pode exemplificar a série de filmes e diafilmes coloridos sob o título de «O Alfabeto Animado», que absorverá um quarto dos recursos destinados em 1966 à produção de filmes e diafilmes, isto é, uma importância equivalente ao preço de aquisição de quinze filmes em cores, incluídas as despesas de sua gravação em português.

O INCE esforça-se, neste setor de produção, para atingir objetivos vários, embora correndo riscos, a fim de: oferecer ao maior número possível de novos elementos oportunidade de criação; diversificar a natureza dos assuntos e a técnica de realização; aproveitar os valores de áreas mais amplas da vida cultural brasileira.

Mas, além da produção, aquisição e distribuição de filmes e diafilmes, o INCE deseja lançar-se com maior ambição de trabalho ao estudo e debate de problemas de cultura. Com este fim, além de lançar a revista «Filme & Cultura», cria condições para que a sua importante Biblioteca seja efetivamente aberta ao público, e elabora um programa de projeções de filmes e debates de matéria artística e educativa em seu Auditório.

Em suma, estes são os polos da ação atual do INCE: ampliação dos seus recursos orçamentários, ativação do equipamento técnico e da funcionalidade de suas instalações, diversificação e ampliação de sua produção, aquisição e distribuição de filmes e diafilmes, estímulo e receptividade às inquietações criadoras, no sentido de dimensionar em novas bases a prática do cinema como instrumento de ensino e de expressão cultural.

## Filmes Prontos

**A Linguagem da Dança.** Direção de David Waisman. Prêto-e-branco.

**Mário Gruber.** Direção de Rubem Biáfora. Eastmancolor.

**Inflação.** Direção de Jorge Bastos. Desenho animado em Eastmancolor.

**Uma Alegria Selvagem.** Direção de Jurandyr Passos Noronha. Prêto-e-branco.

**A Pressa do Futuro.** Direção de José Júlio Spiewak. Eastmancolor.

**O Monumento.** Direção de Jurandyr Passos Noronha. Prêto-e-branco.

**Fábulas.** Direção de Antônio Du'pin Calmon, Carlos Frederico de Oliveira e Rubem Richter. Kodachrome.

**Rio — Uma Visão do Futuro.** Direção de Xavier de Oliveira. Eastmancolor.

**Construção e Montagem do Reator Argonauta.** Direção de Manoel Ribeiro. Prêto-e-branco.

**O Primeiro Salto.** Direção de Tony Rabatoni. Eastmancolor.

**Hipertrofia Mamária.** Direção de M. Soares Maia. Kodachrome.

**Semiologia Neurológica — Alterações da Marcha.** Direção de B. J. Duarte. Prêto-e-branco.

**Baía de Guanabara.** Documentário de montagem a cargo de Gilberta Mendes. Prêto-e-branco.

**Segunda Guerra Mundial.** Documentário de montagem a cargo de Alberto Salvá Contel, realizado com material de cine-jornais «Fox Movietone». Prêto-e-branco.

## Em Filmagem

**Velhas Fazendas Mineiras.** Direção de Humberto Mauro. Prêto-e-branco.

**A Cabra na Região Semi-Árida.** Direção de Rucker Vieira. Prêto-e-branco.

**A Linguagem do Teatro.** Direção de João Bethencourt. Prêto-e-branco.

**Ele e o Rabisco.** Direção de Flora Castaño Ferreira. Filme de marionetes em Eastmancolor.

## Em Montagem

**Mariká.** Direção de Heinz Förthmann. Eastmancolor.

**Fala Brasília.** Direção de Nel-



Padre José de Anchieta, diafilme do Instituto Nacional de Cinema Educativo

son Pereira dos Santos. Prêto-e-branco.

**Sol no Labirinto.** Direção de Fernando Coni Campos. East-mancolor.

### Em Preparo

**O Milagre do Desenvolvimento.** Direção de Alain Jaccoud. Prêto-e-branco.

**Música Popular Brasileira** (título provisório). Ruy Guerra.

**Isei, Nisei, Sã n sei.** Alfredo Sternheim.

**A Casa** (título provisório). Benedito Astolpho de Mello Araujo.

Filmes e diafilmes sob o título **O Alfabeto Animado.** Doze desenhos animados e uma série de diafilmes, em cores, sobre o mesmo tema. Em preparação.

### Filmes Adquiridos

**Vida Científica: Reação em um Animal Simples.**

**Darwin's Finches**

**Anfíbios: Rãs, Sapos e Salamandras.**

**Asteróides, Cometas e Meteoritos.**

**Descobrimos a Cór.**

**Como Exploramos o Espaço. Descobrimos a Perspectiva.**

**O Que Há Sob o Oceano.**

**A Era do Dinossauro.**

**Nascimento e Morte de Montanhas.**

**Terremotos e Vulcões.**

**Cavernas e Géiseres.**

**Fósseis São Interessantes. Christmas Cracker.**

**Climas da América do Norte.**

**Origens do Tempo.**

**A Flór e as Abelhas.**

**O Milagre da Eletrônica.**

**Ártico Selvagem.**

**Vida na Mata.**

**A Neve.**

**Vida no Pântano.**

**Anfíbios.**

**Animais Vertebrados.**

**Sistema Circulatório.**

**Aparelho Digestivo.**

**Como as Plantas se Reproduzem.**

**Sistema Nervoso.**

**Aparelho Reprodutor.**

**Corpo Humano: Sistema Nervoso.**

**Teorema de Pitágoras**

**O Esqueleto.**

**Vida Microscópica.**

**Germinações de Sementes.**

**Decadência do Império Romano.**

**Leis da Conservação da Energia e da Matéria.**

**Calor: Natureza da Propagação.**

**Navegações Espanholas e Portuguesas.**

**O Homem Pré-Histórico.**

**Roma Antiga.**

**O Clima do Mundo em Que Vivemos.**

**Estrêlas e Sistemas Estelares.**

**História da Chuva.**

**Coração, Pulmões e Circulação.**

**Vida Aquática.**

**O Corpo Humano.**

**Disseminação das Sementes.**

**Célula: Unidade Estrutural da Vida.**

**Vulcões.**

**Nosso Planeta em Transformação.**

### Diafilmes

#### Prontos:

**O que é a Pintura. Em cores.**

**Texto de Geraldo Ferraz.**

**Arquitetura. Em cores.**

**Texto de Geraldo Ferraz.**

**Expressionismo. Em cores.**

**Texto de Geraldo Ferraz.**

**Expressionismo, Fovismo e Cubismo. Em cores. Texto de Carlos Cavalcanti.**

**Outras Escolas. Em cores.**

**Texto de Carlos Cavalcanti.**

**Arte primitiva. Texto de Roberto Cardoso de Oliveira.**

**A Pintura e a Psicanálise. Em cores. Texto de Carlos Cavalcanti.**

**A Pintura Moderna no Brasil. Em cores. Texto de Carlos Cavalcanti.**

**O Trabalho Indígena. Texto de Maria Luiza Fênêlon Costa Yonne de Freitas Leite.**

**A Pintura Impressionista — Origens. Em cores. Texto de Carlos Cavalcanti.**

**Reação ao Impressionismo. Em cores. Texto de Carlos Cavalcanti.**

**O Sangue. Texto de Rubem Pina Rodrigues.**

**Padre José de Anchieta. Texto do Padre José da Frota Gentil, S. J., e Victor Zappi Capucci.**

**Defesa do Território — Invasões Francesas. Texto de Victor Zappi Capucci.**

**Defesa do Território — Invasões Holandesas. Texto de Victor Zappi Capucci.**

**Região Nordeste. Texto de Arthur Bernardes Weiss.**

**Região Centro-Oeste. Texto de Arthur Bernardes Weiss.**

**Classificação das Plantas. Texto de Alfredo Peres Lopes.**

**Protozoários — (2) Classe Mastigophora ou Flagellata. (3) Suctoria e Ciliata. (4) Sporozoa.**

**O Som na Linguagem Humana. Texto de Roberto Cardoso de Oliveira.**

**Compreensão do Cinema. Texto de Maurício Rittner.**

**A Revolução Francesa. Co-ordenação de Fernando Amaral.**

#### Em Preparo

**Inconfidência Mineira. Victor Zappi Capucci.**

#### Em Estudo

**Região Leste. Emanuel Leontsinis.**

**Região Sul. Emanuel Leontsinis.**

**José Bonifácio**

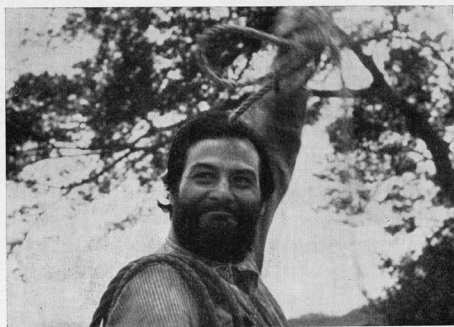
#### Versões em português editadas pelo INCE:

**Charles Darwin. Produção da UNESCO.**

**O Mar. Em cores. Produção da UNESCO.**



Menino de Engenho, de Lins do Rego, segundo Walter Lima Jr.



Leonardo Vilar: A Hora e Vez de Augusto Matraga, de Roberto Santos

## O Nôvo Cinema Brasileiro

---

Ely Azeredo

Afigura-se fruto de uma visão néo-ufanista, a afirmação, freqüente entre muitos cineastas brasileiros, de que o *jovem cinema* assegurou uma posição de êxito como fato cultural entre os produtos de comunicações de massa. Curioso notar que as obras cinematográficas mais afinadas em forma e espírito com a cultura brasileira (*Vidas Sêcas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) tiveram uma aceitação de público pequena — principalmente se pesarmos as pressões promocionais sôbre o público e a sintonia com preocupações político-sociais óbvias do momento —, enquanto realizações muito sensibilizadas por influências estrangeiras (*Os Cafajestes*, *Noite Vazia*, *Assalto ao Trem Pagador*) gozaram de estima popular e se inscreveram entre os êxitos comerciais mais significativos do período. Um dos filmes que melhor configuraram o diálogo espectador-espetáculo e que representou o papel de bandeira de festival na Europa e América, *O Pagador de Promessas*, era a versão quase cem por cento fiel (o autor, Dias Gomes, também funcionou como adapta-

dor) de um texto que já conhecia notável popularidade nos palcos, chegando, inclusive, a gozar de encenações no Exterior. Seria falacioso reivindicar para um cinema de pretensão autoral a *mise-en-scène* de Anselmo Duarte, artesanalmente viva e comunicativa, mas cujos escassos elementos de criação não podem ser defendidos como típica manifestação cultural brasileira.

Os *slogans* podem servir às ofensivas promocionais e publicitárias, mas não devem turvar o ato de pensar o cinema brasileiro e pesar as suas reais oportunidades de desenvolvimento cultural e industrial. A comercialização do filme brasileiro é exígua no Exterior e penosa do mercado interno. Um dos filmes brasileiros premiados em mostras internacionais foi vendido a um país latino-americano de bom mercado cinematográfico por importância equivalente ao custo de duas cópias. Uma das produções mais apreciadas por várias áreas da crítica brasileira, teve, em média, durante sua primeira semana de exibição em circuito, na Guan-

bara, doze espectadores por sessão. Outra produção modesta em suas ambições espetaculares, mas de séria pretensão crítica no terreno social, não obteve de renda *bruta*, no Rio de Janeiro, quantia capaz de cobrir seus gastos de publicidade relativos ao lançamento. Como base de afirmação futura, conviria ao Novo Cinema Brasileiro encarar friamente no espelho das reações de massa, sua figura de Jânus: a face positiva, de procura nos terrenos da linguagem e da temática adulta; e a face negativa, representada pela incompatibilidade da maior parte de suas realizações com os apetites e a capacidade de assimilação do público no campo do espetáculo.

Inegavelmente, porém, os cineastas mais empenhados de 1962-1966, embora não tenham afixado marcos de trânsito livre e seguro em seu mercado-base — o mercado interno — efetuaram uma guinada histórica. A benevolência no uso do carimbo de "Boa Qualidade" por parte da Censura continuou a confundir, à sombra da legislação protecionista, o melhor e o pior da produção, que permanece assombrada por incursões de aventureirismo e amadorismo. Mas foi definitivamente exorcizado o complexo de inferioridade do público que, antes, deleitava-se em exibir, nas salas que projetavam filmes estrangeiros, sua sofisticação de consumidor de produtos importados. Escrevendo, há poucos anos, sobre o tratamento marginalizante que o cineasta brasileiro sofria por parte dos patronos ou usuários da cultura no País, Walter Hugo Khouri (1) frizava que tal desprezo não poderia ser atribuído apenas à baixa qualidade da produção; lembrava a existência de "algo mais profundo (...) radicado no público e na elite", porque o espectador ria de qualquer situação um pouco falsa na produção local, mas não reagia da mesma forma ante uma situação análoga em filme estrangeiro. O "sucesso de certos filmes inúteis e de certas comédias carnavalescas" teria explicação no fato de que, nesses casos, o público não precisa fazer esforço para ridicularizá-los: "tudo já está feito no próprio filme; já há a atmosfera de incoerência, estu-

pidez e vulgaridade". Em resumo, observava Khouri, "a ausência de ambições da obra não vai contra o recôndito complexo".

Inúmeros fatores alteraram a imagem pública da entidade "cinema brasileiro" nos últimos quatro anos: a crescente popularidade da televisão, atraindo gratuitamente e sem solicitar o senso crítico do espectador, o monopólio da chanchada; a mística do "Cinema Novo", complexa, promocional e polêmica, fascinando camadas intelectualmente mais desenvolvidas ou agitadas do público (especialmente dos jovens) com a reivindicação do *status* de autor para o diretor de filmes, sob inspiração da "Nouvelle Vague" e do Néo-Realismo Italiano, e com a abordagem de temas reivindicados pelo reformismo social, principalmente entre as "esquerdas"; a lenta e inexorável elevação do nível técnico dos filmes, conseqüência da maturação dos elementos que se beneficiariam do aprendizado junto às equipes cosmopolitas da fase Vera Cruz/Maristela/Multifilmes, buscando *in loco* a experiência européia (IDHEC, Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, etc.) e sentiram, na produção independente, a necessidade de conhecer um pouco de cada setor da produção; o aperfeiçoamento, ainda que lento e problemático, do quadro de atores, beneficiado sobretudo pela evolução do teatro brasileiro; as repercussões de mais de trinta prêmios em mostras internacionais; os esforços da crítica e do cineclubismo na divulgação do melhor cinema estrangeiro, clássico e moderno, especialmente através de festivais e ciclos retrospectivos; e a propriedade com que o GEICINE colocou na órbita das preocupações de Governo os problemas de cinema, originando inclusive, através do "Plano de Fomento ao Cinema no Estado da Guanabara" (2), o essencial da política de estímulos da CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica, órgão do Governo do Estado da Guanabara).

Se lembrarmos que o movimento francês conhecido como Nouvelle Vague nunca se explicou devidamente aos olhos do público e de grande parte

## O Novo Cinema Brasileiro

da crítica no Brasil, e que, ainda hoje, é citado a propósito de um ou outro filme de difícil rotulagem, será mais fácil avaliar a confusão reinante nos festivais e órgãos de crítica internacionais a propósito do chamado "Cinema Novo" brasileiro. Mas é inegável a importância atribuída, nos últimos anos, via críticos e mostras, ao Novo Cinema Brasileiro, que se apresenta ao exame dos estudiosos e *festivalliers* em um momento de estagnação do poder criador em diversas áreas de produção. Se excetuarmos os movimentos renovadores dos cinemas italiano e francês, assim como a revelação do cinema japonês ao Ocidente — acontecimentos de outra ordem de profundidade e amplitude — veremos que o impacto brasileiro junto a consideráveis porções da crítica estrangeira se rivaliza com a descoberta dos cinemas da Polônia e da Tchecoslováquia, supera a das "novas ondas" sueca e argentina, e ainda a do Free Cinema inglês e da Escola de Nova York. (Estes dois últimos mobilizaram entusiasmo crítico muito limitado e cêdo perderam o alegado teor de "novidade"). Não muitos filmes brasileiros obtiveram no Exterior uma consagração generalizada, mas é animador verificar que, mesmo quando recebidos com restrições rigorosas, eles ganharam qualificação de "renovadores", "estimulantes", "vigorosos", etc. Amplia-se a convicção de que o Novo Cinema Brasileiro tem uma grande abertura para o futuro.

## SEMENTES

Da reação às sujeições empresariais do "cinema de grandes estúdios", exemplificado pela Vera Cruz, surgiu em 1955 *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, que só teria programação em 1956, após longa batalha de Censura. Obra de estréia, já no primeiro contato mostrava que o cineasta aprendera *por alto* a lição néo-realista de Cesare Zavattini e hoje só resiste à análise sob o prisma de nossa pequena história do cinema. Formalmente, atendia mais à inspiração do filme-crônica tipo *Domenica d'Agosto* (Domingo de Verão, 1949) — gênero que permitiu efêmera

supervalorização de Luciano Emmer — do que ao "diálogo" zavattiniano com a realidade. "A característica mais importante, e a mais importante inovação do chamado néo-realismo" — dizia Zavattini — "é haver compreendido que a necessidade do argumento era um modo inconsciente de disfarçar uma derrota humana, e que a espécie de imaginação que supunha era uma simples técnica de aplicar fórmulas mortas a fatos sociais vivos". (NR — Esta negação do "argumento" como estrutura-essencial seria mantida, com outras ressonâncias, à base de todo o cinema moderno, que propõe um cinema-expressão contra um cinema-veículo). Defendia também Zavattini a suficiência da realidade olhada "diretamente": "a tarefa do artista não é emocionar ou indignar as pessoas com situações metafóricas, e sim fazê-las refletir (e, se quizerem, emocionarse e indignar-se também) ante o que os outros fazem, *ante o real, exatamente como é*". (NR — Os grifos são nossos). Na década antecessora do "Cinema Novo", tivemos mais duas tentativas de aplicação da poética zavattiniana no cinema brasileiro: o melodramático e primário *Agulha no Palheiro*, 1953, de Alex Viány, mais próximo do "carioquismo" da chanchada do que do carbono néo-realista; e *O Grande Momento*, de Roberto Santos, 1958, que permanece, guardadas as proporções e ressalvadas as deficiências de base, o melhor exemplar brasileiro das virtudes e limites do "diálogo" teorizado pelo co-autor de *Umberto D.* Mas *Rio, 40 Graus*, por seu valor de ruptura com as limitações do cinema encarcerado nos estúdios (limitação da liberdade do autor, "glamourização" da realidade, roteiro rígido, imposição do elenco profissional *estabelecido*, etc) e pelo desafio superior de autenticidade candente alcançado em algumas cenas — o choque da visão nua da realidade que o cinema italiano experimentou com *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Paisá* (1946) — exerceu uma influência decisiva, sem paralelo possível, para a eclosão do que, em 1962, seria rotulado "Cinema Novo". Infelizmente, os preceitos do "real exatamente como é"

turvariam durante alguns anos o espírito pioneiro de Nelson Pereira dos Santos, prendendo-o ao projeto de uma trilogia que (sem a realização de *Rio, Zona Sul*) só teria realizada sua segunda etapa, *Rio, Zona Norte* (1957). Os dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos multiplicaram em um plano de incultura cinematográfica (deficiência, então, generalizada) os erros do "zavattinismo" visto em seus componentes mais indesejáveis: o social-sentimental, o fragmentarismo, a desconfiança em relação à imagem construída. A abertura para a crítica social era não só corajosa como também vitalmente necessária a um cinema que vinha enclausurando o drama em ficções melodramáticas, porém, já em *Rio, 40 Graus*, a inspiração esquerdista se manifestava (às vezes, verbalmente, nos diálogos), através de palavras de ordem, de forma arbitrária, generalizando as virtudes dos pobres e a vilania da burguesia. Até nos melhores filmes que a ortodoxia do movimento admite como criações do "Cinema Novo" — *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* — a mensagem falada se intrometeria como se os realizadores considerassem necessário, acima de seu talento, uma espécie de atestado de ideologia.

Um predecessor esquecido do Novo Cinema Brasileiro é *O Grande Momento* (1958), crônica de costumes em torno de um casamento no contexto popular do Brás (bairro de São Paulo) — produzido por Nelson Pereira dos Santos, mas escrito (em colaboração com Norberto Nath) e realizado pelo estreante Roberto Santos. Nenhum maniqueísmo nessa tentativa zavattiniana, banhada também, em seqüências de suspensão do racional (a embriaguês da festa nupcial) por influências satíricas de René Clair e da comédia primitiva americana. A adesão de Roberto Santos à autenticidade de atitudes de seus protagonistas não lhe inibiu a crítica. Evidentemente, Roberto Santos assimilou Zavattini muito através da generosidade de De Sica: os *élans du coeur* falam mais do que o cálculo, mas a pobreza não isenta os personagens de atitudes menores. Como pontificou

Zavattini enquanto — apesar do *handicap* negativo de certos preconceitos estéticos de rápido envelhecimento — abria caminhos para o cinema de Michelangelo Antonioni e Marco Bellocchio: "A câmera, em verdade, tem tudo à sua frente; vê as coisas e não o conceito das coisas".

Ao lado e além da influência-matriz zavattiniana, *O Grande Momento* tem instantes de força cinematográfica que credenciavam Robertos Santos à aventura do Novo Cinema Brasileiro. Por exemplo: o círculo do deverdor no parque de diversões, com sua comunicabilidade sensorial dos planos longos, da cenografia realista, da música circense. Outro homem-equipe dessa fase, Walter Hugo Khouri, realizaria, também em 1958, com *Estranho Encontro*, a mais expressiva e inquietante premonição de um cinema moderno por nascer em nosso País. Dificuldades de produção que impediam o desenvolvimento de certas idéias do roteiro, a inadequação de quase todo o elenco a um cinema introspectivo, choques de concepção e estilo por conflitos de influência (Bergman, neo-expressionismo americano) deixaram *Estranho Encontro* em frustração parcial, mas Khouri avançou nitidamente alguns passos na área da observação intimista-existencial hoje representada com maior destaque por obras de Louis Malle (*Feu Follet/Trinta Anos Esta Noite*, 1963) e Antonioni (*La Notte/A Noite*/1961). Formalmente, alguns excessos ornamentais expressionistas vinculam sua realização a um cinema superado, mas o uso de *tempos mortos* (4) (rf. Fellini, Bergman), a expressiva vinculação psicológica aos cenários, o tratamento geralmente depurado dos personagens (embora deficientes e falando péssimos diálogos), estabeleciam uma ponte para o futuro. Dizíamos a propósito de *Na Garganta do Diabo* (1960): "Em Khouri, a atmosfera, os cenários nela impregnados, e a construção dos personagens são os elementos primordiais. A ação vem depois e a tendência natural do cineasta é minimizá-la". Ao admitir, em *A Ilha* (1962), uma inflação do elemento-história e a diluição dos

## O Nôvo Cinema Brasileiro

personagens pelo excesso de figuras em tela, Khouri conheceria sua primeira grande frustração. Voltando à concentração e à depuração em *Noite Vazia* (1964), o autor chegaria a um ápice de organicidade e poder de comunicação.

## RUPTURA

Em 1960/62, inúmeros fatores se conjugavam pressionando por um a ruptura com os conformismos do passado; sentia-se um clima de otimismo, um *suspense* criativo. Jovens egressos dos cineclubes, das polêmicas que levaram os reclamos do cinema nacional às páginas das publicações culturais e suplementos literários, formados nos cursos do IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques, Paris) e Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma), originários da crítica ou dos cineclubes, experimentados na assistência de direção (tanto dos filmes "artesanais" cariocas, como da produção em série dos chamados "grandes estúdios" paulistas), forçavam de várias maneiras as portas da criação cinematográfica. Os preconceitos de alguns "cinemanovistas" contra a crítica podem ser facilmente desautorizados pela consulta ao gigantesco *dossier* de imprensa que veiculou e debateu as inquietações e as reivindicações dos jovens cineastas. Em nenhum outro país (pois na França a Nouvelle Vague teve seu grande patrocínio nas revistas especializadas e semanários) a imprensa diária dedicou tanto espaço à fase pré-natal de um movimento cinematográfico.

Outra idéia insustentável é a que vê no êxito dos novos diretores mais *empenhados* a liquidação da chanchada: (5). Também seria fruto de *wishful thinking* apontar um esgotamento da chanchada como gênero de espetáculo, pois a inércia cultural das massas que ela parasitava persiste. O sub-gênero praticamente desapareceu porque: (a) a televisão oferecia — até pelo sedentarismo e informalismo possibilitados por seu tipo de recepção — condições ideais para veiculá-lo; (b) a alta nos preços dos ingressos retirou o público da con-

dição de absoluto descompromisso em relação ao nível espetacular do filme. O nôvo veículo passou a apresentar, gratuitamente, o mesmo tipo de comichade simplória e de números de canto e dança sem inventiva, oferecendo inclusive maior variedade de elenco (igualmente recrutado no rádio e no teatro-revista). Aliás, a força sempre crescente da televisão impõe aos cineastas brasileiros um desafio ao qual o nível de produção de seus filmes, em geral, ainda não respondeu lucidamente.

Lançado um grande número de sementes positivas, a colheita desejada não poderia falhar — a não ser que a hora histórica não fôsse propícia, como não o era na segunda metade da década de cinquenta, quando, frustrados os sonhos "hollywoodianos" do zênite industrial Vera Cruz-Maristela-Multifilmes, cineastas possuidores de qualidades para a realização de filmes procuraram um certo grau de independência em relação às fórmulas do comércio cinematográfico, sem perderem de vista os objetivos de entretenimento do cinema-espetáculo. Podem ser lembradas aqui personalidades muito diversas, como Oswaldo Sampaio (*A Estrada*/1956), Galilleu Garcia (*Cara de Fogo*/1958), Rubem Biafora (*Ravina*/1958), Walter George Durst/Cassiano Gabus Mendes (*O Sobrado*/1956), mais uma vez Durst (assinando sozinho a direção de *Paixão de Gaucho*/1958), Carlos Alberto de Souza Barros/Cesar Memolo (*Ossos, Amor e Papagaios*/1958), além dos já citados Walter Hugo Khouri (cujo primeiro filme foi produzido, com interrupções, de 1951 a 1953: *O Gigante de Pedra*) e Roberto Santos (em aprendizado de cinema, em funções várias, desde 1951). Um paralelo breve com o cinema francês: a Nouvelle Vague só eclodiu em 1957/1959, embora Alexandre Astruc tenha feito seu primeiro impacto em 1951 (*Le Rideau Cramoisi*), Jean-Pierre Melville a partir de 1945/1947 produzia "fora dos métodos tradicionais" (6), Agnès Varda impressionou a crítica a partir de 1954/1955 (*La Pointe Courte*), Alain Resnais começou a impor um estilo

em 1956 (*Nuit et Brouillard, Toute la Mémoire du Monde*), Louis Malle experimentou pela primeira vez a longametragem em 1955 (co-realizador de *Le Monde du Silence*, com Cousteau), Roger Vadim se lançou em 1956 (*Et Dieu Créa la Femme*). "É inegável que a maior parte dos cineastas que estrearam a partir de 1945 (NR-René Clément, Georges Rouquier, André Michel, por exemplo), viam no cinema algo mais do que uma profissão: um meio de expressão de possibilidades múltiplas. Ambicionavam (...) colocar em seus filmes um universo pessoal (...)", disse Jacques Siclier. (7). Mas não era chegado o momento.

No Brasil, fracassadas as fórmulas de "grande estúdio" e da meia-concessão, transferida a chanchada para a TV, não havendo exigências sindicais de equipe mínima e similares, a pressão intelectual pró-realização de filmes de ousadia temática e modernidade formal acabaria por fascinar alguns produtores estabelecidos e por lançar elementos não-estabelecidos na profissão. As bases de produção seriam muito modestas, quase cooperativas, como em *Os Cafajestes* (1962), do estreante Ruy Guerra, produzido por um ator ainda obscuro, Jece Valadão — filme que refletia sobretudo a influência francesa (além de Antonioni) sobre o cineasta formado pelo IDHEC; ou seriam ambiciosas, como no caso de *O Pagador de Promessas*, produzido por Oswaldo Massaini, egresso da chanchada. Com suas virtudes e acertos, *O Pagador de Promessas* demonstrava o grande número de ingredientes díspares que, na "hora da soma", produziriam o auspicioso e desconcertante Novo Cinema Brasileiro — ou o "Cinema Novo", como querem, promocional e tribalmente, os que prefeririam, na "soma", eliminar parcelas pouco sintonizadas com sua posição política ou com seus humores estéticos. "Não é por acaso" — lembrou Alex Viany (8) — que *O Pagador de Promessas* reúne um diretor paulista, ex-galã da Atlântida e da Vera Cruz, com um escritor baiano, tarimbado em radioteatro, e um ator paulista do TBC" (NR — Leonardo Vilar,

de atuação decisiva para o êxito do filme, no papel-título, que, a rigor, suportava toda a estrutura um pouco artificial e *mensagem* da peça de Dias Gomes). O caráter forçosamente heterogêneo do Novo Cinema Brasileiro, sobreviria de produtos como o filme de Anselmo Duarte, reflexo da "experiência coletiva de muita gente, em muitos anos de erros" (9), e da audácia experimental dos recém-chegados (importante lembrar ao lado de Ruy Guerra, seu co-argumentista Miguel Torres, desaparecido em um acidente pouco depois) formados sob as mais diversas influências estrangeiras — o Paulo Cesar Saraceni de *Pôrto das Caixas*/1963 (decepcionando após o promissor *Arraial do Cabo*/1960, realizado com o fotógrafo Mário Carneiro), o Leon Hirszman do curto (10) *A Pedreira*/1960 (correto exercício de inspiração formal eisensteiniana), o Joaquim Pedro de Andrade de *Couro de Gato*/1960 e *Garrincha, Alegria do Povo*/1962 (renéclairiano no curta-metragem, procurando em seguida aclimatar o *cinéma-vérité* no que resultou em expressiva e desigual cine-reportagem), o Roberto Farias de *Assalto ao Trem Pagador*/1962 (povoando de personagens e situações muito brasileiros um filme de figurino-base americano), e, sobretudo, o Glauber Rocha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), artista maior que ainda não se anunciava no demagógico e caótico *Barravento*, de 1961.

A partir de *Vidas Secas* (1963) — obra de serena segurança formal, cujo impacto humanista pode ser comparado ao de *The Southerner* (Amor à Terra/1945), de Jean Renoir, — e, principalmente, ao surgir com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um cinema de súmula cultural, mas também de invenção e revolução em seus sentidos mais amplos e liberatórios, a produção brasileira ganha um *teto* de difícil ultrapassagem pelos seus cultores. *Noite Vazia*, mais do que abertura de novos horizontes, é obra de consolidação e depuração do cinema de Walter Hugo Khouri. Levando ao máximo o difícil

## O Novo Cinema Brasileiro

binômio *introspecção-comunicabilidade* ao transmitir um drama de alienação, o cineasta reafirmava a importância e a legitimidade de sua visão universal dentro do panorama brasileiro. Como Khouri, outro precursor do Novo Cinema Brasileiro, Roberto Santos, se beneficiaria da decolagem do cinema brasileiro em meios técnicos, em tarimba de equipe, e até em elenco, a fim de dotar de impacto formal e interioridade sua versão de *A Hora e Vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa. Não nos estendemos sobre este filme e nos limitamos a registrar as auspiciosas estréias de Luiz Sérgio Person, com *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e Walter Lima Junior com *Menino de Engenho* (1966), por falta do distanciamento necessário à avaliação das possibilidades desses talentosos realizadores.

## LIMITAÇÕES

As principais limitações ao desenvolvimento do Novo Cinema Brasileiro resultam principalmente da posição dos que se sub-agrupam, com uma série de atitudes tribais, sob o rótulo arbitrário e discriminatório de "Cinema Novo":

a) Insistem na tecla da incompatibilidade ou penosa co-existência do chamado "cinema de autor", independente e socialmente responsável, com os requisitos da estrutura industrial. (Há mais de duas décadas, pondo em termos límpidos uma idéia originária do silencioso, disse Luigi Chiarini: "O filme é uma arte, o cinema é uma indústria" (11). Agindo em consequência, conheceram a plena realização e planetarização cineastas como Chaplin, Lang, Fellini, K a z a n, Visconti, Kurosawa, Godard...).

b) A fobia frente à colaboração estrangeira, atualmente, por razões de interesse imediato, um equívoco em eclipse parcial. (Essa tendência chega a negar o valor da colaboração multinacional no quadro europeu);

c) O medo do cinema-entretenimento, quando a experiência de todos os centros de produção — inclusive da URSS e outros países da área de influência

soviética — indica que nenhuma indústria cinematográfica sobrevive exclusivamente numa dieta de filmes amargos, "sociais" ou confessionais;

d) O tropismo pelo pensamento monolítico, de coloração ideológica invariável, que pode ser responsabilizado, por exemplo, pela insistência e pela colocação monocórdia do tema do "misticismo", responsável por alguns dos mais lamentáveis insucessos de bilheteria.

## O BLOQUEIO CULTURAL

O ser ante o mundo e não o ser ante a visão particular do mundo que determinados setores ideológicos alimentam. Por colocar-se assim, em seus personagens e suas imagens, Walter Hugo Khouri se viu hostilizado desde o início de sua obra entre os muros de um guêto de vagos preconceitos, acusado de insulamento e alienação. Defendendo *Noite Vazia*, tivemos oportunidade de lembrar Jean Leirens (12): "... na maior parte das pessoas, a negação ou a afirmação dos valores espirituais age, em realidade, a um nível de profundidade, de intimidade pessoal, que é frequentemente independente das opções inerentes à vida social. Esta exige respostas precisas, enquanto a dúvida e a contradição se estendem ao mais profundo de nosso ser. Podemos até dizer que a concepção que temos do amor, da beleza, etc, nos engaja muito mais profundamente, são infinitamente mais esclarecedoras quanto à verdade fundamental de nossas opções do que tudo o que desagua no domínio sempre flácido e elástico das opiniões, profissões de fé, atitudes sociais, etc". Também sem respostas precisas, banhado de dúvidas, extrovertendo contradições, mostrou-se Luiz Sérgio Person em *São Paulo Sociedade Anônima*. Entre outros pontos de encontro com Khouri, o esquerdistista Person, comovedoramente fiel a si mesmo até nas hesitações e nos momentos de hermetismo de seu filme, tinha a virtude de sugerir, no pouco que informa dos personagens (como Khouri em *Estranho Encontro*, *Noite Vazia*) "uma grande massa de tumulto existencial, desencontros emocionais e alienação social — a trágica indefinição

dos que *não optam nunca*" (13). No entanto, como pode verificar quem se dê ao trabalho de examinar o *dossier* de imprensa de São Paulo *Sociedade Anônima*, os raríssimos pontos de crítica social *engagé* deste filme foram colocados sob uma lente de aumento, a fim de que Person pudesse ser catalogado, já no berço, entre os "cinemanovistas" que minimizam o conflito trágico entre o ser e o mundo total.

"O filme é uma arte, o cinema é uma indústria". Chiarini demonstrou que, separar nitidamente a arte e a indústria significa defender as razões de uma e os direitos da outra. "A razão artística tende a diferenciar um filme do outro, a industrial tende ao oposto, isto é, a uniformizá-los" (14). No "Cinema Nôvo", a política, responsável pelo complexo anti-indústria, tem, paradoxalmente, contribuído para uniformizar o espírito dos filmes, e a atuar como instrumento insidioso de alienação, sobrepondo o "engajamento" do autor às razões dos personagens e às ressonâncias mais vastas dos temas. Ao fugir ao "fantasma" do cinema-indústria e aos vãos da "excessiva" liberdade autoral, o "cinemanovista" busca refúgio no receituário de certezas oferecido pelo marxismo através de seus intérpretes menos categorizados da frente interna.

Expondo aos razões do intelectual e do democrata contra "o bloqueio cultural" (15), escreve Adonias Filho que, "ao inundar (...) de liberdade a novelística e a dramaturgia, convertendo-as em elementos de fermentação junto à receptividade", a imaginação "já demonstra que, como parte da função mental, não permite a sujeição ao totalitarismo ideológico. Resiste e, resistindo, demonstra pela resistência sua vinculação no processo revolucionário. O estado de guerra entre a inteligência e a ideologia, talvez encontre na imaginação a arma mais poderosa — dentre os componentes psicológicos intelectuais — com que a arte acaba por derrotar a ditadura". No mesmo capítulo em que enfatiza a dádiva da tecnologia e dos processos industriais do cinema na luta contra os obscurantismos, acrescenta Adonias: "Alargando a in-

telectualização na receptividade e, desse modo, ampliando os contatos entre ela e o intelectual, o cinema — que se converte em nôvo impulso democrático precisamente porque hipertrofia o encontro da arte com a receptividade — revaloriza a imaginação criadora. E a revaloriza porque, uma consequência da tecnologia e da organização industrial, exige a imaginação ficcional como matéria-prima indispensável. (...) O que importa considerar-se, nas relações da arte com a tecnologia (...) é que, pela primeira vez, uma indústria de enorme penetração coletiva depende da imaginação criadora". E acrescenta: "O bloqueio cultural, atingindo a imaginação que move o cinema — o cinema que visualiza a imaginação para a receptividade —, corrompe a matéria-prima como se água fosse colocada no petróleo. É a imaginação em sua liberdade criadora como exige sua operação psicológica, definitivamente acima da ideologia imposta pelo bloqueio cultural, que, caracterizando o cinema como arte, assegura o encontro com a receptividade". O grande esforço do intelectual, do inovador, "quase um estado de guerra em busca de reconhecimento, é pela receptividade". Mas a receptividade — aduzimos com o óbvio — não pode ser delimitada, planificada, pelo intelectual ou artista. Os que assim procederem, já estão conspurcando o instrumento capital para encontrá-la — a liberdade.

No panorama sem fronteiras do Nôvo Cinema, o "cinemanovismo" — carregando na prática e na apressada teorização os germes de sua própria deterioração — opera, em parte, como arma de um bloqueio cultural. O *inovador* que pretende circunscrever seus objetivos e manietar a crítica de seus métodos e metas é um personagem em contradição. Superar esta contradição e caminhar para a receptividade de uma cultura nacional incipiente e logicamente sob influxo da cultura em suas constantes universais, é o caminho para que o "cinemanovismo" se realize como inovação e corresponda à expectativa daqueles observadores estrangeiros que não pretendem investir seu prestígio em uma efêmera moda de festival.

## Notas

1 Walter Hugo Khouri, artigo para **Cinema Brasileiro**, publicação paralela à retrospectiva do cinema brasileiro realizada junto à Resenha do Cinema Latino-Americano, Santa Margherita-Ligure; Silva Editore, Itália.

(2) **Revista do Geicine**, nº 1, 1961.

(3) Cesare Zavattini, **Revista del Cinema Italiano**, It., dezembro, 1952.

(4) A propósito de **Noite Vazia**, lembramos que o emprêgo dos **tempos mortos** «é o correspondente do suspense nos filmes de angústia existencial» e «pode ser visto como uma constante do cinema moderno, atuando como fator de dois efeitos só aparentemente contraditórios: a sintonia com a tensão do espectador, da qual

resulta o fenômeno **projeção-identificação** que nenhum filme pode dispensar por inteiro sem riscos de inocuidade; e a **distanciamento**, que deve conduzir à reflexão e à oportunidade de auto-análise». **Jornal do Brasil**, 1-4-1965.

(5) Note-se que tanto o produtor de **O Pagador de Promessas**, Oswaldo Massaini, como o de **Assalto ao Trem Pagador**, Herbert Richers, patrocinadores de chanchadas, já estavam desiludidos com a rentabilidade do gênero.

(6) Jacques Siclier, **Nouvelle Vague?**, Éditions du Cerf, Paris, 1961.

(7) *Ibidem*.

(8) Alex Viány, reportagem **Cinema Novo**, Ano 1, revista **Senhor**, 1962.

(9) *Ibidem*.

(10) Um dos filmes curtos que integraram **Cinco Vêzes Favela**, produção do Centro Popular de Cultura, 1962.

(11) Luigi Chiarini, **Cinque Capitoli Sul Film**, Edizione Italiana, 1941.

(12) Jean Leirens, **Le Cinéma et la Crise de Notre Temps**, Editions du Cerf, Paris. Cit. **Jornal do Brasil**, 2-4-65.

(13) Ely Azeredo, **São Paulo Sociedade Anônima**, **Jornal do Brasil**

(14) Luigi Chiarini, **Cinque Capitoli Sul Film**, Edizione Italiana, 1941.

(15) Adonias Filho, **O Bloqueio Cultural**, Livraria Martins Editora, 1964.



A atriz Barbara Laage, premiada na Mostra Internacional de Veneza com *A Respeitosa*, de Pagliero, é a principal intérprete de *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri, autor e produtor de *Noite Vazia*

## O Ator e o Realismo do Cinema

---

Luís Carlos Maciel

Desde que Pudovkin, no seu trabalho clássico sobre *O Ator no Cinema*, examinou o problema da interpretação cinematográfica a partir de uma comparação com a arte que é sua antecessora direta, a interpretação teatral, todas as tentativas de definição do ator especificamente cinematográfico apoiam-se sobre suas diferenças do ator de teatro. A maior parte da conversa fiada sobre o assunto também emprega o mesmo método. As diferenças servem para uma hierarquia, cujos tópo e base dependem do lado da brasa do expositor, principalmente se este for um ator. Cada um puxa a sardinha para a sua. Os de teatro, muitas vezes, desprezam os de cinema que não são, segundo eles, atores a rigor, mas meros bonecos nas mãos dos diretores. Os de cinema pintam seus colegas do palco como caricaturas exageradas da diva ao velho estilo, cujas principais características seriam as vozes demasiado altas e os gestos demasiado largos. A verdade, porém, freqüentemente ardia à vaidade humana, é que os verdadeiros atores, ao contrário desses

ingênuos polemistas, honram tão bem o teatro quanto o cinema, encarando-os como dois meios de expressão nos quais sua capacidade criadora pode ser igualmente exercida, desde que observadas as necessárias diferenças de procedimento.

Um bom ator de teatro há de ser invariavelmente um bom ator de cinema e vice-versa. Os talentos e qualidades exigidos, num e noutro caso, são praticamente os mesmos. Em ambos, é necessária a capacidade decisiva de projetar para o espectador, com a maior riqueza e complexidade possíveis, um personagem imaginário, usando-se a voz e o corpo, isto é, traduzindo-se física e concretamente seu comportamento. Quem o conseguir num meio de expressão, em princípio também o conseguirá no outro. Os atores de teatro, quando cedem à polêmica, afirmam que existem muitos truques capazes de falsificar uma interpretação no cinema. Mas também os há no teatro e as falsificações só iludirão os distraídos. De sua parte, os atores de

cinema ridicularizam os exageros dos de teatro. Esses exageros, contudo, só existem nos máis. Como a arte da interpretação não está livre do truque, da falsificação, do ludíbrio e da incompetência mistificadora, o cinema é sempre um teste para o talento de um ator de teatro, da mesma maneira que o teatro é sempre um teste para o talento de um ator de cinema. Os bons passarão facilmente. Os possíveis fracassos hão de revelar uma deficiência criadora ou desmascarar uma dependência aos truques.

Esta, pelo menos, é a regra. Pode acontecer, por exceção, que um bom ator, acostumado com teatro ou cinema, falhe no outro meio, por simples falta de adaptação de ordem técnica — em geral, facilmente superável e que, em condições normais, é uma tarefa de rotina para qualquer diretor competente e cuidadoso. As diferenças entre o trabalho de interpretação, de teatro para o cinema, nada tem a ver com capacidade criadora, talento ou energia artística e tudo com este capítulo menor da estética — a técnica, em seu sentido mais exterior. Aqui, as diferenças são realmente marcantes.

O primeiro elemento importante, tradicionalmente invocado pelos teóricos para caracterizar o ator de cinema, é o chamado *realismo* da tela. A palavra deve ser tomada em sentido muito estrito. Realismo pode significar um estilo, o estilo congênito da literatura burguesa, descobridor do cotidiano e do homem comum, como o tratam muitos manuais de literatura. Pode, ainda, expressar um comportamento artístico diante do real, o mais objetivo e crítico, capaz de ser colocado com a pedra angular de uma estética, como o fazem os melhores estetas marxistas. Mas o realismo que descobrimos na essência da arte cinematográfica não é nenhuma dessas coisas: é, simplesmente, a possibilidade nova, a respeito do teatro, de mudar constantemente o ponto-de-vista do espectador e de transportá-lo, com um corte na fita, a tantas locações e cenários ou tantos ângulos de atores e objetos forem desejados. É sinônimo, em sume, de impressão de

realidade, reforçada pelas características do poderoso efeito hipnótico do espetáculo cinematográfico: a tela brilhante, isolada, enorme, absoluta, num mar de treva, e o som, amplificado nos alto falantes, dominador... O espectador entrega-se facilmente a tais apêlos e o que sempre pareceu tão difícil aos teóricos do teatro e constitui para eles a meta suprema, final, da arte do palco — isto é, a identificação emocional com a realidade criada pelo espetáculo, a integração empática, a perda de si próprio no mundo imaginário dos personagens, a *catarsis* — é rápida e facilmente obtido por fitas de segunda e terceira categoria, cuja vagabundagem não as impede de sacudir, com riso e choro, centenas de milhares de pessoas. Tudo graças ao tal realismo, não crítico, mas hipnótico, ilusionista, que é a arma mais poderosa e perigosa do cinema.

A impressão da realidade deve ser, portanto, em princípio, corroborada pelo trabalho do ator cinematográfico. Assim pensaram os pensadores clássicos mais importantes do cinema e este continua a ser o pensamento dominante. A primeira e mais importante conclusão de Pudovkin, em seu livro de 1933, é de que a escola de Stanislavsky é a mais próxima do ator cinematográfico. Pudovkin assistiu começar a desenvolver-se, paralelamente ao cinema, o intenso experimentalismo teatral das primeiras décadas do século, que afastava o espetáculo e, evidentemente, com ele o ator da impressão da realidade e do realismo em todos os seus sentidos. Um dos expoentes desse experimentalismo, Meyerhold, era seu compatriota. Pudovkin conhecia amplamente seu trabalho. Mas se a *avant-garde* do teatro já ensaiava resgatá-lo da ilusão da realidade — resgate que só seria efetivado maduramente por Bracht —, a *avant-garde* cinematográfica sentia que o grande trunfo de sua arte era justamente a ilusão da realidade. O cinema expressionista, por isso, nasceu com seus dias contados. E Pudovkin, ao recomendar o método de Stanislavsky aos atores de cinema, sabia o que estava dizendo.

## O Ator e o Realismo do Cinema

Stanislavsky, o célebre ator e diretor teatral russo, teve a glória de descobrir e codificar, num sistema simples e eficaz, as leis fundamentais do processo psicológico da representação — desse fenômeno humano, no qual uma pessoa vive, de alguma forma, a vida de um personagem imaginário — enquanto pesquisava o estilo de representação mais adequado para as peças de seu compatriota Anton Tchekov. O realismo psicológico de Tchekov chamou a atenção de Stanislavsky para o interior dos personagens e, em consequência, para o interior dos atores. Com a descoberta da possibilidade de identificação deste com aquele, abriram-se as portas para um novo reino. O trabalho interior, o emprêgo de experiências pessoais, vividas, similares às dos personagens, para uma identificação psicológica entre ator e personagem, levou os atores da escola Stanislavsky a representar com uma naturalidade, uma impressão de realidade, um *realismo* — se vale a pena insistir na palavra — que platéia alguma havia jamais assistido. O ator de Stanislavsky não finge, não “representa”. Vive.

Este método foi elaborado sobre as tábuas de um palco e, na verdade, é o mais influente — na realidade, o único, como *método* de preparação de atores — do teatro moderno. O estilo realista psicológico que Stanislavsky procurava (e encontrou) para Tchekov não é, por certo, nenhuma lei divina, a ser cegamente seguida pelo diretor moderno. Mas, para o ator, o adestramento nas técnicas legadas pelo grande homem de teatro permanece quase indispensável. Ora, pois bem. Ainda hoje útil no teatro, o método de Stanislavsky, aclamado por Pudovkin como a escola de interpretação *par excellence* no cinema, é ainda mais útil neste último, porque feito praticamente sob medida para satisfazer as exigências de impressão de realidade, do realismo ilusionista da sétima arte, tal como a conhecem e concebem 99% dos espectadores e uma percentagem apenas um pouco menor de realizadores. Dentro do realismo, que é a regra geral na tela, a preparação dos atores deve obe-

decer os princípios que Stanislavsky estabeleceu para o palco moderno com as devidas diferenças de ordem técnica. A estas, o diretor deve estar atento.

A primeira delas é exemplificada pelo *close-up*. O nascimento de um estilo cinematográfico de interpretação deve ter acontecido no momento em que foi filmado o primeiro *close-up*. Para o ator, a primeira consequência da mobilidade da câmara é sua voracidade pelo detalhe. A câmara é incontentável. Ela prescrua o ator. Examina-o de todos os ângulos. E, se há alguma falha, ela a amplia em dimensões gigantescas, pode exibi-la enchendo cada metro quadrado da tela. O *close* é o exemplo mais nítido dessa sede de minúcia. Mostra a medida em que deseja ser satisfeita. O rosto do ator deve refletir, em cada músculo, a emoção adequada, isolado e ampliado pelas lentes da câmara — um rosto exposto de uma forma que o teatro jamais poderá expor. Não existem fugas ou defesas contra o *close*. Ele consagra a exigência realista com uma intransigência feroz.

Mais do que no teatro, portanto, o ator necessita do preparo de Stanislavsky para enfrentar a câmara. Mais do que no teatro, em outras palavras, o ator necessita de Stanislavsky para não falhar no detalhe, na sutileza difícil, mas reveladora, que a câmara busca continuamente no seu corpo e no seu comportamento. As novas possibilidades técnicas do cinema implicam, para o ator, na necessidade de uma disciplina especial na composição do personagem. Normalmente, o emprêgo do método de Stanislavsky, mesmo no teatro, deve conduzir à correção nos detalhes, e por exemplo, à completa e adequada expressão facial, em cada unidade dramática do espetáculo, mesmo que essa expressão não seja visível aos espectadores das últimas filas ou que ela seja perdida, escondida pela maquiagem teatral. Se o ator estiver integrado no personagem e na situação, cada reação, cada resposta a qualquer estímulo de ordem emocional ou sensorial, deverá ser naturalmente espontânea e certa. A diferença,

contudo, resiste: a câmera não desculpa as pequenas falhas. O cuidado com o detalhe deve ser, por isso, normalmente, mais agudo. Além da absorção básica do personagem, o intérprete não deve perdê-la em um olhar inadequado, em um gesto inadvertido que, no palco, passariam talvez despercebidos. O método de Stanislavsky, usado com rigor, é, sem dúvida nenhuma, o mais apropriado para este tipo de trabalho.

No entanto, metade da eficácia do método de Stanislavsky repousa sobre uma dinâmica fundamental da arte de representar que é difícil de obter no regime de trabalho das filmagens: o envolvimento emocional do ator com a situação e os outros personagens — sua entrega à primeira e sua interação contínua com os últimos. A possibilidade de consegui-los reside, principalmente, na continuidade de ação que é preservada largamente no teatro, e rompida, no cinema, pela filmagem de planos mais ou menos curtos. Durante estas, dificilmente o ator tem tempo suficiente para um envolvimento progressivo na ação. A voz do diretor para o corte da câmera corta também a emoção que começa a surgir-lhe num nó dramático da trama. A realidade imaginária que ele precisa criar para responder aos estímulos de ordem sensorial e emotiva, com a espontaneidade necessária, não chega a ser estabelecida durante o trabalho essencialmente descontínuo da filmagem. É fundamental, na arte do ator, a troca de estímulos com os seus companheiros de elenco: interpretar é dar e receber continuamente, ser modificado pelos dados recebidos e modificar com novos dados. O uso de objetivos — para empregar o termo de Stanislavsky — o ato de exercer as vontades dos personagens — mola de toda a ação — além de concreto e específico, deve envolver os outros personagens. Cada ação individual está sempre diretamente referida a outras. Muitas vezes, porém, a filmagem de um plano curto exige que o ator responda, subitamente, a uma pergunta que não escutou ou questione um interlocutor ausente. E

isso não é tudo: a ausência de estímulos silenciosos é, até, mais freqüente. Não há, portanto, como regra geral do trabalho cinematográfico, o *give-and-take* necessário ao realismo exigido.

Existe outra característica do cinema que deve ser considerada: o estreitamento da área de uso, por parte do ator criador, das pausas, do silêncio, e de uma estruturação do seu personagem em termos de ritmo. O diretor pode criar a dinâmica do filme através da montagem, impondo um ritmo puramente externo. Uma pausa pode ser colocada entre duas frases praticamente ditas sem pausa, pelo ator, bastando, para isso, que na sala de montagem exista um plano qualquer que monte com as duas pontas do plano do ator, cortado entre as duas frases. O uso das pausas, a elaboração de uma estrutura rítmica é freqüentemente uma questão de técnica exterior — mesmo no teatro, onde o diretor marca, geralmente, o lugar e a duração de seus silêncios. E tudo que for questão de um arranjo técnico desta natureza dificilmente causará prejuízo às potencialidades do ator. Mas a verdade é que as impossibilidades, pelo menos aparentes, de uma interação numa situação contínua e de interação entre os atôres, no cinema, podem impedir o ator de experimentar as importantes fases silenciosas de seu processo interior e constituir uma real desvantagem para seu trabalho.

Em linhas gerais, Pudovkin receita duas terapias para a enfermidade da descontinuidade da interpretação cinematográfica. A primeira delas é o ensaio preparatório à filmagem. Antes de rodado o primeiro plano do filme, o ator cinematográfico já deve estar de posse cabal de seu personagem, já deve tê-lo "absorvido" com plena segurança. Os ensaios anteriores a cada tomada serão, portanto, dispensáveis no que diz respeito estrito à interpretação. Servirão apenas para as marcações dos atôres e da câmera — e os devidos ajustamentos. Durante o período preparatório é que se deve processar o verdadeiro trabalho de criação do personagem, de maneira a ir pronto para o primeiro dia de filmagem. Durante

## O Ator e o Realismo do Cinema

esses ensaios a descontinuidade e suas desvantagens podem, portanto, ser eliminadas. Cenas improvisadas de ligação entre os momentos do filme podem ser ensaiadas segundo as prescrições de Stanislavsky. E os atores deverão ter todo o tempo necessário para a devida integração nos personagens e situações.

A segunda receita de Pudovkin deriva diretamente de sua estética para o cinema, com sua valorização da montagem. O ator cinematográfico verdadeiramente criador — o velho mestre sustenta — deveria participar do trabalho de montagem e todo diretor bem intencionado permitir e, mesmo solicitar, essa participação. Evidentemente, o ator deveria também, em tal caso, conhecer todos os segredos da arte da montagem para não viciar suas relações com o realizador, mas, ao contrário, fazer delas uma verdadeira colaboração. Com êsse conhecimento da montagem, o ator cinematográfico recuperaria, segundo Pudovkin, a arte do silêncio e do ritmo, no quadro de diferentes exigências técnicas.

A preocupação de Pudovkin em assegurar, na sala de montagem, uma cadeira para o ator como artista, é o resultado de sua rejeição do plano longo que, para êle, conduz inevitavelmente à teatralização do cinema e à renúncia do procedimento artístico que considera o específico definidor do cinema — a montagem de planos curtos. A verdade, porém, é que Pudovkin só possuía a metade da razão. No seu ataque ao plano longo, por exemplo, êle omite qualquer referência à possibilidade de movimento da câmera. Como acontece com sua estética da montagem, esta condenação do plano longo é um produto das limitações práticas do cinema, na época em que rodou filmes e escreveu seus livros. O cinema não é, propriamente, a arte da montagem, dos cortes repetidos sobre planos curtos. Mas é, certamente, a arte da mudança do ponto-de-vista do espectador, da mobilidade de perspectiva visual — e, portanto, também, de abordagem do real — na relação criador-contemplador. Que tal mobilidade seja, formalmente, resolvida em termos

de corte e montagem, ou em termos de movimento de câmera, é secundário. Na verdade, a variedade e raio de ação dos *travellings*, o emprêgo nôvo da *zoom* e da câmera na mão são grandes conquistas de linguagem do cinema moderno. Transformá-los em novos cânones estéticos, a exemplo da montagem na escola russa, seria temerário. Mas não há dúvidas que apresentariam várias vantagens de ordem artística sobre o corte sêco dos planos curtos a que estavam limitados os teóricos e realizadores clássicos.

Uma dessas vantagens — uma das mais importantes delas — é a possibilidade de melhores interpretações cinematográficas, de um espaço maior para o ator como artista criador. Aliado ao sistema de ensaios que Pudovkin sugere e permitindo segmentos bem mais longos de interpretação, o plano longo elimina — pelo menos em suas dimensões mais castrantes — a descontinuidade característica das filmagens. Com o *travelling*, a panorâmica, a *zoom*, a câmera na mão, etc., o plano longo não pode ser acusado de necessariamente teatral e oferece ao ator o espaço necessário de criação. A sugestão menos convincente de Pudovkin, porque destinada a esbarrar em dificuldades práticas dificilmente contornáveis — a de que o ator participasse do trabalho de montagem — pode ser, no fundamental, substituída por êste rival estético da montagem russa: o plano longo, durante o qual a câmera móvel busca, livre, os novos pontos-de-vista que se fizerem necessários.

A instauração criadora do plano-sequência favorece, portanto, o ator. E é uma contribuição valiosa para definir o critério mais adequado da unidade estrutural cinematográfica: o do plano-unidade dramática. Segundo tal critério, o corte deve ser determinado, primariamente, por nítidas exigências dramáticas, livre da gratuidade, do efeito pelo efeito. Como o teatro, o cinema é uma arte de *mise-en-scène*, embora os instrumentos de sua *mise-en-scène*, sejam específicos. Pelo menos, o cinema ficcional, o que usa o ator. Normalmente, por isso, cada plano deve ser uma frase cinematográfica

acabada, oferecendo ao ator possibilidades de um trabalho unitário e também acabado. Evidentemente, tais postulados exigem o trabalho de verdadeiros atores. Muitas vezes, o diretor, embora lúcido, se vê às voltas com máus atores que simplesmente não o são. Nesses casos, o diretor terá que "tapear", não permitindo que a presença prolongada de um desses "atores" diante da câmera comprometa o seu trabalho, e substituindo a interpretação, veículo em princípio insubstituível do personagem, pelo efeito capaz de ludibriar satisfatoriamente o espectador. Mas isso é outra história. Até hoje, ninguém teve coragem de sustentar a "tapeação" como categoria estética, a não ser inadvertidamente, revestindo-a com nomes mais pomposos e menos exatos.

O emprêgo de duas ou mais câmeras é também uma solução para a descon-tinuidade, de uma unidade dramática para outra, ou sempre que contingências técnicas exijam a divisão interna de uma mesma unidade dramática. Segundo se informa, Visconti emprega tal procedimento habitualmente. As várias câmeras não são usadas apenas e simplesmente para tomar vários planos diferentes da mesma ação, mas, são principalmente dispostas ao longo do campo de ação dramática, de maneira a possibilitar o trabalho contínuo dos atores. Se, por exemplo, uma conversa entre dois personagens começa dentro de um bar e termina na rua, no momento em que a câmera colocada no interior do bar cumprir sua tarefa, uma outra câmera, do lado de fora, passará a acompanhá-los, assegurando continuidade ao progressivo envolvimento emocional dos atores na ação. No seu livro, Pudovkin argumenta com a impossibilidade prática de filmar vários planos simultâneos da mesma ação, porque uma câmera iria, inevitavelmente, ficar no campo da outra. O moderno desenvolvimento das várias lentes — particularmente, no caso, de novas *teles* — e a crescente preferência dada, no cinema moderno, às câmeras leves, pequenas, e de filmes sensíveis que dispensam um aparato exagerado de iluminação, podem, progressivamen-

te, eliminar a maior parte das dificuldades práticas para a filmagem de uma ação contínua por uma série de câmeras.

Em suma: dentro das experiências da tradição realista ilusionista do cinema, o método de interpretação mais adequado é o mesmo geralmente empregado no teatro moderno, o de Stanislavsky, com as devidas correções determinadas pelas peculiaridades técnicas específicas do cinema. Destas, a mais difícil de ser feita é a que se refere à descontinuidade das filmagens — o que pode, contudo, ser razoavelmente compensado com os ensaios preparatórios e certos procedimentos de filmagem, dos quais o plano longo e os *travellings* são os mais férteis. Não se trata, nesse último caso, de nenhuma norma absoluta. O corte rápido tem uma qualidade *stacatto* que talvez não possa, muitas vezes, ser substituída pelo *legatto* do plano longo e de *car-rinho*. Cabe a cada realizador fazer suas escolhas, ao mesmo tempo que deve fornecer aos seus atores o maior espaço possível de criação.

Evidentemente, o problema do preparo realista para o ator de cinema, tocado neste artigo, não esgota a mais larga problemática de interpretação cinematográfica da imagem humana sobre a tela. Fitas neo-realistas provaram — ou tentaram provar — que a câmera é capaz de transformar uma pessoa qualquer num personagem, desde que surpreendida no seu contorno autêntico. Alguns realizadores chegam a defender a utilização de atores amadores, cujos tipos se identifiquem profundamente com os dos personagens, dispensando, além dessa identificação natural, maiores dotes interpretativos. Outros decretam, na tela, a morte do histrião, e chegam ao extremo de acreditar que o ator fornece apenas sua figura, uma carne passiva para a criação ativa da câmera. Tratam, por isso, ao proclamar a inexistência da interpretação cinematográfica, de reservar, com exclusividade, a condição artística para o realizador. Por outro lado, o cinema comercial provou que uma forte personalidade é capaz de repetir, em diferentes estórias, e com sucesso,

## O Ator e o Realismo do Cinema

uma única personagem — a sua personagem. E o que acontece com esse grande mito do século, a estrêla de cinema. E o que também acontece, de certa maneira, com o que Pudovkin chama de personagem *tipo* e exemplifica em Charlie Chaplin — no qual, na verdade, mesmo na série Carlitos, é muito mais o ator do que o personagem quem permanece de um filme para outro. Acredito, entretanto, que a discussão específica sôbre o trabalho cotidiano do ator cinematográfico — como de todo ator — deve supor a exigência de encarnação deliberada, consciente, de vários personagens, como faz Kenneth Tynan no seu estudo sôbre a capacidade de verdadeiro camaleão de Alec Guinness, no qual o crítico inglês exemplifica uma visão que

me parece correta, no fundamental, da interpretação cinematográfica, dentro dos postulados do filme de ficção.

Outro assunto que merece um exame detalhado é a necessidade de interpretações cinematográficas que superem o realismo ilusionista tradicional do cinema. No teatro, Brecht já se encarregou dessa revolução. No cinema, êste deverá ser um problema importante do futuro que pode ser pensado desde agora, pelo menos experimentalmente. O espetáculo cinematográfico deverá satisfazer as necessidades de crítica, fundamentais para a arte de nosso tempo. Para isso, o trabalho do ator de cinema também deverá ser modificado por novas exigências e moldar-se de forma adequada para atendê-las.

## Imagem Exterior

O cinema brasileiro vem conseguindo estabelecer condições práticas que tendem a projetá-lo artística e comercialmente no mapa internacional. Desde a conquista da Palma de Ouro em Cannes-62, mais de 30 prêmios foram atribuídos, no Exterior, a filmes e cineastas brasileiros. Fenômeno que exprime a atenção que os centros culturais do continente e europeus estão dispensando a êsse cinema. Correspondendo a tal fato, surgem diversos acordos de co-produção, e a iniciativa — tomada pelo governo brasileiro com estreita colaboração do país promotor — de campanhas promocionais, nos moldes das «Semanas» patrocinadas por governos estaduais e municipais.

Em 1965 foram efetivados acordos de co-produção com a Espanha e a Itália, havendo

interesse, no momento, por parte do Itamarati, de estreitar em bases semelhantes as nossas relações com a Argentina, a França e a Alemanha Ocidental. Por outro lado, o calendário do cinema nacional prevê, para o primeiro semestre, a realização de duas retrospectivas na Alemanha. A primeira, em Berlim, abrangendo nossa produção dos últimos onze anos. A segunda, durante as «Semanas Internacionais de Cinema», em Mannheim.

Celebrando êste ano seu 20º aniversário, o Festival de Cannes programou homenagens especiais aos países detentores do Grande Prêmio, em número de dez, entre os quais o Brasil. No mesmo certame, 6 filmes nacionais foram exibidos no Mercado Internacional. E está previsto um festival exclusivamen-

te brasileiro em Lima, no Peru, consistindo em apresentação de filmes, publicidade na imprensa, rádio, TV, cinemas e pontos turísticos, e presença de delegação de artistas e cineastas.

A êsses fatos acrescentam-se outros que favorecem o processo de consolidação industrial do cinema brasileiro. O interesse dispensado pela crítica internacional. A repercussão altamente favorável do I Festival Internacional do Filme do Rio, garantindo a sua continuidade — prevista, desde já, para 1967. E ainda a perspectiva de que o Brasil venha a filiar-se, êste ano, à FIAPF (Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes), o que irá assegurar-lhe bases mais amplas e sólidas em seu programa de expansão no mercado externo.



A expressão de ternura traz contribuição à Linguagem da Dança



A Linguagem da Dança, de David Waisman: o movimento no esporte

## O Mito e as Multidões

---

*Hélio Pellegrino*

O homem é, desde sempre, um criador de mitos. O mito está para a alma humana assim como o lençol subterrâneo está para a superfície da terra. Se cavarmos a terra, nas camadas mais profundas, vamos encontrar a água que canta. O mesmo fenômeno ocorre com respeito à geologia da alma. Por debaixo de sua fina camada de adaptação ao cotidiano utilitário, tantas vezes árido, desfigurado pela vã ansiedade com que o homem empobrece a sua relação com o mundo, está o amplo rio que não dorme, de onde brotam as fantasias criativas da alma. E deste rio que emergem os sonhos que mais nos sonham do que os sonhamos, quando, à noite, estamos adormecidos. É dele que nos chega o pasmo solene de nos acharmos diante do mar como diante de um prodigioso acontecimento povoado de vozes. Quem nos chama? Que falas antigas nos convocam? Temos a cada passo um encontro com o mundo que nos compete decifrar. Somos os nomeadores do mundo, os seus intérpretes, aqueles para quem a verdade das coisas se estende como um

fruto que pesa no ramo que o sustenta. Mas, ao mesmo tempo, somos distraídos e ávaros para com as coisas. Elas quase só nos interessam na medida de sua possibilidade de satisfazer, em nós, a nossa fome utilitária. Usamos as coisas para o nosso conforto ou prazer, ou como antídoto à nossa solidão. Isto significa que, quase sempre, as traímos. Pois na medida em que uso uma coisa, meu olho não se abre para vê-la, para descobri-la, para revelá-la na nudez de sua verdade. Meu olho se abre para mim próprio, é a mim que estou vendo, quando uso uma coisa, e não à coisa mesma. Existe, neste sentido, uma orfandade das coisas, no mundo de hoje. E entre as coisas órfas vagueia o homem órfão, pois o homem só se conquista no seu parentesco com o mundo na medida do seu dom às coisas para que elas sejam, no seu mistério e na sua graça.

E aqui tocamos uma primeira e importantíssima função do mito. Ao mito corresponde reintegrar o mundo no seu mistério, na sua noturnidade, na sua sacralidade. Somos via de regra

racionalistas, conceptuais, solares diante de uma realidade encharcada de enigma. Somos diurnos demais diante da dupla face, diurna e noturna, de todas as coisas. Por isso, sonhamos e engendramos os mitos. Pois sonhar é abrir coração e ventre ao mistério de tudo. Pelas fantasias da alma, oferecemos às coisas o pulsar do nosso sangue mais secreto, onde habita o Deus vivo. Esse é o verdadeiro caminho da verdade. Este é o caminho do homem autêntico, do poeta, do santo, do herói. O poeta, o herói, o santo, o homem autêntico são criadores de mitos. São mitos eles próprios, pois realizam, numa dimensão exemplar, a vocação que o homem tem de doar-se ao Outro, para que o Outro resplandeça na sua graça. O mito, neste seu primeiro e grande sentido, significa o canto nupcial que o homem compõe para celebrar o seu encontro com o real. E este canto constitui a essência dos grandes sistemas religiosos, a espinha dorsal das grandes construções literárias, o sumo da sabedoria de todos os tempos. Este canto é o alimento do homem, o seu pão de cada dia, o penhor da dignidade de sua aventura humana. Ele abarca o reino infinito das fantasias criativas da alma, na sua expressão universal e geral. E o homem o reverencia, pois na palavra do poeta, na caridade do santo, na generosidade do herói, na ação do homem autêntico, se cristaliza o mito da grandeza e da beleza de cada ser humano. E o homem, para viver, e sobreviver, precisa acreditar em si mesmo e em sua inalienável dignidade.

Esta é a função maiúscula do mito. A ela se chega através do crescimento espiritual, e da plena e profunda renúncia a si próprio. Cantar o encontro com Outro é fazer do Outro o meu centro, é doar-me ao Outro. O júbilo do meu encontro com o Outro vai tornar-se a essência de minha mitologia pessoal e madura. Através desta essência chego à experiência religiosa, no seu mais amplo sentido. Pois religião vem de *religare*, ligar com força, atar. Só me ligo com força ao mundo na medida em que me abro totalmente à sua totalidade para que ele seja, no

espaço de liberdade que lhe ofereço. A mitologia religiosa representa o sumo mais alto e mais doce da experiência humana. E sua maturidade maior.

Mas o homem é, desde que nasce, um construtor de mitos, grandes e modestos, universais e particulares. Ele se exprime através do mito, da fantasia e do símbolo em todos os níveis de sua experiência existencial. Vêde um pequeno garoto de cinco anos, que brinca de soldado. Ele investe contra o inimigo, atira com o seu revólver de brinquedo, se heroiza e se mitifica para tornar-se mais forte. Com isto, se prepara para a peleja com a vida. Ao identificar-se com as figuras poderosas que a sua fantasia elabora, o garoto responde às perguntas que a vida lhe faz, situa-se diante dos enigmas que lhe são propostos, afia seus instrumentos de domínio do mundo e tenta controlar a ansiedade que o mundo lhe provoca. Pois um garoto é, num certo sentido, muito fraco. A sua inermidade lhe pesa. Ele se identifica com os seus heróis para fugir da ansiedade que a sua fraqueza lhe desperta. E se esta fraqueza não recebe amor, e se o duro aguilhão da necessidade infantil não se resolve na graça de sentir-se amado, aceito, albergado pelo carinho dos outros, então nosso garoto se sentirá em meio à selva selvagem, rodeado de perigos. Um garoto não amado faz, desde os seus primeiros tempos de vida, uma amarga e insuportável experiência de absurdo, a partir da qual o mundo lhe surge hostil e inóspito. Mas o garoto tem de viver. Mas o garoto precisa insistir. Mas ao garoto a realidade lhe exige e arranca respostas. E o garoto, para viver, para insistir, para responder, recorre com toda a força de sua fantasia à função mítica da alma. Se ele não consegue aceitar-se a si mesmo, pois isto o assustaria muito, e o jogaria no centro de sua inermidade, o garoto passa a ser o herói que a sua fantasia criou. Através deste recurso, ele se torna forte, destemido, onipotente. A realidade não lhe poderá fazer nenhum mal, pois ele é o super-homem com asas, o Bat Masterson com seu revólver infalível, o rei diante do qual todos os súditos se curvam.

## O Mito e as Multidões

Vêde agora, não um pequeno garoto, mas um homem. Mas um homem, de carne e osso, e nostalgia, e espanto. Vêde-o, pequeno e anônimo, na rua. Vêde-o vergado ao peso do seu trabalho quando é noite, e volta para casa. Vêde-o bem, com carinho e cuidado. Pois um homem é, num certo sentido, muito fraco. Um homem é uma rede apertada de osso, carne, sangue, nervo, sonho. Um homem é um feixe de humanidade que pulsa para a morte. Um homem sabe que vai morrer, é o único bicho da terra que sabe que vai morrer. Um homem sabe que está rodeado de riscos, e sabe que todas as suas possibilidades podem esbarrar num muro intransponível. E sabe por fim que a morte — muro intransponível — representa a impossibilidade radical e definitiva de todas as suas possibilidades. Um homem, como um garoto, é num certo sentido muito fraco. Ele também, como o garoto, precisa de amor humano, capaz de desenhar à sua roda um campo tranqüilo onde possa caminhar e repousar, acordar e dormir, perguntar e responder. E lhe dão este campo, ao Homem? E lhe dão a terra para plantar, e a casa para morar, e a comida para comer, e a escola para aprender, e a música e a poesia para sonhar? E lhe dão aquela mínima medida de conforto que, segundo São Tomás de Aquino, é indispensável ao exercício da virtude?

Não, ao pequeno homem não lhe dão esse pequeno mínimo. Ao homem lhe dão uma sociedade de classes, dividida por injustiças e ódios implacáveis. Ao homem não lhe dão o amor, mas a espada, a violência, o desprezo. E o homem, como o garoto, tem que viver, insistir, responder. E para fazê-lo, o homem, como o garoto, apela para a função mítica de sua fantasia profunda. Ele foge de si, se aliena, tenta esquecer-se. E procura os heróis com os quais se possa identificar. Este é um fenômeno extremamente importante no mundo de hoje. As multidões buscam fugir à penúria de sua experiência existencial através da identificação com um herói por elas eleito. Este herói será o símbolo da onipotência alienadora

que as multidões buscam, que cada pequeno homem da multidão busca, para vingar-se da vida, para arredar o fôssco de sua inermidade e de seu pungente desvalor. E se estamos numa sociedade de consumo, na qual todas as necessidades são atendidas em escala industrial; e se novas necessidades são criadas para serem atendidas também em grande escala, para glória da indústria e prosperidade das nações, disto decorre que a fome de mito e mistificação, que as multidões têm, se transforma em indústria. Toda a formidável força publicitária que constitui um dos eixos da cultura em que vivemos se crispa para a fabricação de mitos em lata, que as multidões vão consumir. O mito, neste caso, passa a encarnar, não os melhores e mais altos valores do homem, não o encontro do ser humano consigo mesmo e com o Outro, não o canto desta núpcia dulcíssima, mas o tropel do homem em fuga que tenta sacudir de si o peso de sua própria condição tornada insuportável. Instala-se, a partir daí, o mito, não como valor humano positivo e construtivo, mas como instrumento de alienação e idolatria. O homem foge de si, tenta dissolver-se no mito, exige dele a onipotência, a infalibilidade, a eterna juventude, a eficiência sem jaça, a beleza sem pausa, a vitória sem desfalecimento. E como é cruel nas suas exigências o homem que idolatra! E como são cruéis as multidões que idolatram! E este traço impiedoso se compreende: se o ídolo é minha avenida de fuga, se através dele, por identificação com ele, exprimo meu nojo, e desprezo por mim e as fantasias compensatórias de onipotência pelas quais me defendo desse desprezo e desse nojo, passo a não poder admitir que o meu ídolo falhe. Pois se ele falhar, sou eu quem falho, falha a defesa contra a minha inermidade, e me vejo arrastado ao póço do malôgro e da abjeção. Por isto é que as multidões esquecem com tanta facilidade os ídolos que as decepcionam. Elas não os podem amparar na sua queda, pois isto significaria a queda de cada um dos seres humanos que as compõem. Rei morto, rei pôsto. Ídolo caído, ídolo esquecido. E no duro e

implacável horizonte da publicidade, surge logo o nôvo ídolo enlatado, para a fome das multidões ávidas e desorientadas.

E a figura do ídolo? E a sua humanidade, onde fica? O ídolo é um ser devorado pela solidão. Na pior das hipóteses, ele próprio sofre um processo de inflação da personalidade, e passa a identificar-se com o mito que se criou em torno dele. Ele recebe sobre si o sôpro ardente das multidões que o querem todo-poderoso, e se aceita como

tal. E como tal se perde, e assim se aliena tanto ou mais do que as multidões que o idolatram. Na hipótese melhor, o ídolo continuará fiel à sua medida humana, buscando alegrias humanas, diálogo humano, sofrimento humano. Mas quem lhe reconhecerá este direito? Lembremo-nos de Marilyn Monroe, seu suicídio. Ou de James Dean, que transformou seu carro de corrida numa bólide de fogo clareando o abismo. Quem lhe reconhecerá este direito?



Leina Krespi e Leonardo Vilar: Amor e Desamor, de Gerson Tavares

## O Espectador

---

Siegfried Kracauer

Nêste ensaio, dois temas serão examinados: os *efeitos* do filme sôbre o espectador e as *compensações* que o espectador pode extrair disso.

### EFEITOS

A época do cinema mudo, praticamente todos os críticos concordavam que os filmes afetavam de maneiras específicas o espectador. Em 1926, por exemplo, René Clair moldava as imagens na tela em visões que invadissem nossos sonhos e colocassem o espectador sob a magia do poder de sugestão. (1). Realizando-se através de imagens, os filmes mudos certamente produziam efeitos peculiares ao cinema. (Com certeza, havia então suficientes "photo-plays" e adaptações teatrais que não passavam de manuscritos ilustrados, retirados da produção média, mas mesmo êstes freqüentemente apresentavam tomadas ou cenas cujo impacto singular não resultava simplesmente do

significado do enredo que êles tinham que sustentar).

Podê-se argumentar que o que era verdadeiro para o filme mudo não se aplica mais ao cinema falado. As pesquisas no campo das reações da audiência apenas começaram, portanto temos que confiar em observações mais ou menos impressionistas para obter informações precisas. A literatura das décadas passadas está cheia delas. Na maior parte, concorrem para sugerir que o advento do som não alterou apreciavelmente o cinema; que realmente o atual freqüentador de cinema passa pelas mesmas experiências porque passava o espectador dos tempos do cinema mudo. O René Clair de 1950, é verdade, observa que a palavra e o som acrescentam um elemento de realidade ao cinema, o que impede que êste leve o espectador a sonhar — exatamente o efeito que êle atribuiu ao cinema em 1926. No entanto, é provável que a sua observação feita em 1950 se dirigisse mais aos filmes sobrecarregados de diálogos do que ao cinema falado prô-

priamente dito, que, como as suas próprias comédias parisienses, continuou a apoiar-se nas imagens, adaptando-se portanto ao ponto de vista do cinema. Mudo ou não, o filme — isto é, o filme cinematográfico — influencia o espectador de um modo que é negado a outros veículos.

### IMPACTO SÔBRE OS SENTIDOS

Diferentes tipos de filmes provocam reações diferentes; alguns dirigem-se diretamente à inteligência, outros funcionam simplesmente como símbolos ou similares. Admitamos que, diversamente de outros tipos de figuras, as imagens cinematográficas afetam em primeiro lugar os sentidos do espectador, comprometendo-o fisiologicamente antes que êle esteja em posição de reagir intelectualmente. A suposição dêste impacto particular encontra apoio nos seguintes argumentos:

Em primeiro lugar, o cinema registra fisicamente a realidade somente pelo seu próprio valor. Atingido pelo caráter da realidade das imagens resultantes, o espectador não pode deixar de reagir a elas como reagiria aos aspectos materiais da natureza virgem que são reproduzidos pelas imagens fotográficas. Daí a atração que estas exercem sobre a sua sensibilidade. E como se, pela simples presença, impelisses o espectador a assimilar inconscientemente seus padrões indeterminados e frequentemente amorfos.

Em segundo lugar, pelo fato de manter-se fiel às suas obrigações, o cinema expressa o mundo em movimento. Tome-se como exemplo qualquer filme, ao acaso: por força de sua própria natureza, é a sucessão das imagens em modificação permanente que dá a impressão de um fluxo, um movimento constante. E evidentemente não há um filme que não represente, ou melhor, exhiba coisas movendo-se. O movimento é o alfa e o ômega do cinema. A visão disto parece ter um "efeito de ressonância", provocando no espectador reações "cinestéticas" tais como reflexos musculares, impulsos motores e outros. De qualquer maneira, o movimento objetivo age como estímulo fisiológico.

Henri Wallon descreve a espécie de fascinação que êle exerce sobre nós: "Não podemos tirar os olhos do filme cujas imagens sucedem-se umas após outras não só porque perderíamos o fio da história e não compreenderíamos as cenas seguintes, mas também porque há no fluxo das imagens sucessivas uma espécie de atração, uma espécie de indução, divertindo-nos, envolvendo nossa atenção, nossos sentidos, nossa visão, para não deixar escapar nada (dêste fluxo). Logo, o movimento representa por si só algo de atraente e cativante." (2) Senão, como poderíamos explicar a sua atração compulsória? Copei, por exemplo, atribui isso à nossa herança biológica, na base da observação de que muitos animais não percebem a presença de um objeto do interesse deles — sua vítima, seu inimigo — a menos que êle esteja em movimento. (3) Seja como for, o próprio efeito parece estar bem definido: representações de movimento provocam uma excitação nas mais profundas camadas de nossos corpos. São os nossos sentidos que são despertados.

Em terceiro lugar, o filme não só registra a realidade física, mas também revela detalhes que de outro modo ficariam escondidos, incluindo configurações espaciais e temporais como podemos deduzir dos dados fornecidos com o auxílio das técnicas e dispositivos cinematográficos. O ponto que aqui se destaca é que estas descobertas vieram aumentar as exigências sobre os componentes fisiológicos do espectador. As formas desconhecidas que a êle se apresentam envolvem não tanto o seu poder de raciocínio como as suas faculdades de percepção. Ao despertar a sua curiosidade inata, elas o atraem para dimensões onde as impressões sensoriais são onipotentes.

### CONSCIÊNCIA DIMINUIDA

Tudo isso provoca tensões orgânicas, excitações inumeráveis. "Não é somente uma complacência mais ou menos acentuada", diz Cohen-Séat a respeito da condição do espectador, "que faz alguém renunciar ao esforço de usar suas faculdades mentais e superiores;

## O Espectador

ou melhor, mesmo uma inteligência mais apta a desenvolver um pensamento reflexivo descobrirá que o seu pensamento permanece impotente diante de um redemoinho de emoções violentas". No mesmo artigo, Cohen-Séat fala também da "vertigem mental" que acomete o espectador e das "tempestades fisiológicas" que o devastam. (4)

Com o freqüentador de cinema, o consciente, como fonte de pensamentos e decisões, relaxa o seu poder de controle. Isso contribui para estabelecer uma notável diferença entre êle e o freqüentador de teatro, o que tem sido repetidamente acentuado por observadores e críticos europeus. "No teatro, eu sou sempre eu", disse uma mulher francesa a êste escritor, "mas no cinema eu me dissolvo dentro de tôdas as coisas e de todos os seres". Wallon argumenta dentro do processo de dissolução ao qual ela se refere: "Se o cinema produz o seu efeito, assim o faz porque eu me identifico com suas imagens, porque eu mais ou menos me abandono ao que está sendo representado na tela. Não estou mais em minha própria vida: estou no filme projetado diante de mim". (5)

Os filmes, portanto, tendem a enfraquecer o consciente do espectador. O seu retraimento pode ser aumentado pela escuridão das salas de projeção. A escuridão reduz automaticamente os nossos contatos com a realidade, privando-nos da percepção de muitos elementos de informação sobre o ambiente que nos rodeia, necessários a um julgamento adequado, e a outras atividades mentais. Amolece a mente. Isto explica porque, da década de 20 para cá, tanto os aficionados quanto os oponentes do cinema compararam-no a uma espécie de droga e chamaram a atenção para seus efeitos entorpecentes — conseqüentemente um sinal certo de que a palavra falada não modificou muito as coisas. O narcótico faz surgir os viciados. Não seria insensato afirmar que o cinema tem *habitués* que o freqüentam simplesmente impelidos por um impulso psicológico. Eles não são pressionados pelo desejo de assistir a determinado filme ou então de se di-

vertir: o que realmente os impele é a necessidade de libertar-se das garras do consciente, perder a sua identidade dentro da escuridão, e deixá-la mergulhar, com os seus sentidos prontos para absorvê-las, nas imagens, à medida que elas se sucedam na tela.

## PROPAGANDA E CINEMA

O freqüentador de cinema está mais ou menos na situação de uma pessoa que foi hipnotizada. Enfeitado pelo retângulo luminoso diante de seus olhos — que se assemelha ao objeto usado pelos hipnotizadores — êle não pode deixar de succumbir às sugestões que invadem o espaço vazio de sua mente. O cinema constitui um incomparável instrumento de propaganda. Daí a declaração de Lenine: "O cinema é para nós o mais importante instrumento de tôdas as artes". (6)

Grierson, que considerava o filme documentário como uma dádiva para as mensagens de propaganda, disse uma vez que "no documentário você não filma somente com a cabeça, mas também com os músculos do estômago". (7). E quando perguntaram a Pudovkin se, em sua opinião, os iletrados camponeses da Índia poderiam ser beneficiados por filmes popularizando reformas, êste expressou-se em termos surpreendentemente similares: "O cinema é o maior professor porque ensina não só através do cérebro, como através de todo o corpo" (8). Essas declarações resumem uma excelente razão para o tremendo impacto do filme de propaganda.

Para que uma idéia seja aceita, ela precisa agradar não só à inteligência como também aos sentidos. Cada idéia trás consigo uma quantidade de implicações; e muitas delas — especialmente as latentes, relativamente distantes da própria idéia — estão aptas a provocar reações em camadas psicológicas profundas, abrangendo hábitos de comportamento, preferências psicossomáticas, etc. Uma pessoa pode rejeitar uma idéia intelectualmente e, no entanto, aceitá-la emocionalmente, pressionada por impulsos inconscientes (que geral-

mente racionaliza num esforço para pagar tributo à razão). Ou pode acontecer o contrário: a pessoa repudia uma idéia porque a resistência emocional é mais forte do que a atração que ela exerce sobre a sua inteligência. Para ser eficiente, a propaganda precisa suplementar o seu poder de argumentação com sugestões e estímulos aptos a influenciar mais “os músculos do estômago do que a cabeça”.

Os filmes fazem exatamente isso — contanto que eles não sejam somente uma conversa fiada ilustrada, mas, tanto Grierson com Pudovkin concluem, filmes autênticos, que destaquem a comunicação pictórica. Desde que as imagens cinematográficas diminuam a capacidade crítica do espectador, é sempre possível selecioná-las e organizá-las de tal modo que elas adaptem os sentidos à idéia que está sendo anunciada. Não é necessária uma referência direta; ao contrário, quanto mais indireta for a referência — mostrando acontecimentos e situações aparentemente alheios à mensagem que deve ser veiculada — maior será a oportunidade de atingir as fixações do inconsciente e as tendências físicas que poderão ter uma ligação, por mais afastada que seja, com a causa patrocinada.

Um grande número de filmes de propaganda, documentários ou não, tentaram canalizar disposições interiores. Tendo apreendido com os russos da década de vinte, os cinesatas nazistas, com seu apóio nos instintos, foram mestres na arte de mobilizar as regiões obscuras da mente. Veja-se a cena de *flash-back* de seu consagrado documentário de guerra, *Vitória no Oeste*, no qual soldados franceses são vistos misturando-se com os negros e dançando na Linha Maginot: estes excertos de material francês apreendido foram obviamente calculados para levar o espectador a deduzir que os franceses são frívolos e degenerados, e assim induzi-lo espontaneamente — por meio de mecanismos psicológicos dos quais éle dificilmente teria consciência — para o campo dos saudáveis e dinâmicos vencedores (9). Era de certo modo depreciação, ou, melhor, depreciação desmoralizado-

ra; e certamente teve seu efeito na manipulação da mente do espectador. A total ausência de comentário falado ampliou o desafiador poder das imagens, de modo a torná-las mais aptas a despertar nêle simpatias e antipatias orgânicas, medos confusos e turvas expectativas. E o conhecimento da autenticidade das imagens eliminou quaisquer escrúpulos que pudesse ter inicialmente sobre sua validade.

Isto leva a outra razão para a eficácia da propaganda cinematográfica, uma razão que se aplica exclusivamente aos filmes documentários. Supõe-se que sejam fiéis ao fato; e não é a verdade a melhor arma de propaganda? Sempre que um documentário é bem sucedido em dominar a mente, parte de seu sucesso se deve à convicção do espectador de que está em presença de evidência irrefutável. Todos tendem a acreditar que imagens tomadas ao vivo não podem mentir. Realmente podem. Presumindo que um filme tomado como documentário neutro não inclui cenas realizadas com um objetivo em mente, mas se limita como deveria a apresentar a realidade pura e simples — não existe, entretanto, uma maneira para que o espectador fique seguro do emprêgo de seu dinheiro — contudo pode exibir certos aspectos de um dado assunto em detrimento de outros e, assim, influencia nosso *approach*. As tomadas efetivas são necessariamente uma opção entre tomadas possíveis.

Outros fatores também são atuantes. Alterando a iluminação ter-se-á uma nova visão do mesmo rosto. (Isto é confirmado pelo fascinante experimento do fotógrafo alemão Helmar Lerski, realizado na Palestina na década de trinta. Seu modelo foi um jovem desconhecido que posou no teto de uma casa. Lerski tirou uma centena de fotos deste rosto, a uma distância muito pequena, cada vez sutilmente alterando a iluminação com a ajuda de rebatedores. Grandes primeiros planos, estes filmes detalharam a textura da pele de forma que as maçãs do rosto e frentes transformaram-se em um labirinto de inescrutáveis saliências reminiscentes de formações de solo vistas de um

## O Espectador

avião. O resultado foi assombroso. Nenhuma das fotografias lembrava o modelo; e todas diferiam entre si. Do rosto original surgiu, provocada pela iluminação variável, uma centena de rostos diferentes, entre os quais o de um herói, um profeta, um camponês, um soldado moribundo, uma velha, um monge. Tais retratos — se podemos falar em retratos — profetizaram as metamorfoses que o jovem sofreria no futuro? Ou eram apenas jogos de luz caprichosamente projetando em seu rosto sonhos e experiências para sempre estranhos a ele? Proust ter-se-ia deliciado com as experiências de Lerski, com suas implicações inescrutáveis).

Variações de ângulos de câmera tem conseqüência similar. Em suas apoteoses fílmicas da Revolução Russa, Eisenstein e Pudovkin serviram-se de ângulos inusitados para engrandecer a luta de classes e garantir a adesão da platéia aos trabalhadores. Um guarda czarista, ou um membro da burguesia, era focalizado desde um ponto próximo de seus pés, de modo que parecia erguer-se a alturas desconuais — um escorço sugerindo arrogância e impiedade. (Em outros contextos, o mesmo procedimento pode sugerir um herói).

As vezes a música é solicitada a atribuir às tomadas e planos sincronizados uma significação que de outra forma não daríamos. Em *Vitória no Oeste*, por exemplo, temas musicais com significação estereotipada reanimam rostos cansados de combatentes, transformam um tanque inglês num brinquedo, e, inversamente, dão a uns poucos tanques nazistas em movimento a tarefa de caracterizar o irresistível avanço do exército alemão. Disney em seus filmes sobre a Natureza explora ao máximo este procedimento, que usa (ou abusa) dos simples apêlos emocionais de certas músicas como estímulos capitais.

Contudo, embora um documentarista se abstenha de colorir as imagens e, em vez disso, procure dar um relato imparcial dos fatos autênticos (veja-se o documentário inglês *Housing problems — Problemas Habitacionais*, que é um modelo de reportagem objetiva), ele ainda terá possibilidade de exprimir

suas mensagens de propaganda através da montagem. O famoso experimento de Kuleshov demonstrou de uma vez por todas essa possibilidade. Um exemplo clássico é o cinejornal esquerdista que escandalizou Berlim em 1928. Editado por uma associação de intelectuais alemães de tendência comunista, foi composto exclusivamente de tomadas indiferentes de cinejornais da *UFA* que haviam sido exibidos antes sem perturbar ninguém. Somente o arranjo das tomadas foi alterado. Tudo isso prova que nossa confiança na veracidade dos filmes documentários repousa em terreno inseguro. Mas por que, então, rendemo-nos tão facilmente ao tipo de evidência que oferecem? Nossa confiança nesta evidência não é inteiramente injustificada, desde que os documentários, afinal de contas, retratam coisas e acontecimentos reais; e é sustentada e fortalecida pelas condições de transe em que nos encontramos quando olhando para a tela.

Para ser mais preciso, devo mencionar finalmente que a eficácia da propaganda cinematográfica também deve ser debitada à reproduzibilidade do filme. O cinema, segundo Rotha, possui a "virtude das *performances* mecanizadas para milhões de pessoas, não apenas uma vez, mas inúmeras vezes por dia, amanhã, e, se a qualidade é suficientemente boa, dez anos depois" (10).

## SONHOS

Consciência reduzida convida ao sonho. Gabriel Marcel, por exemplo, acha que o espectador se encontra em um estado entre desperto e de sono, que favorece fantasias hipnóticas (11). Na atualidade é razoavelmente evidente que o estado do espectador tem relação com a espécie de espetáculo que ele vê. Nas palavras de Lebovici: "O filme é um sonho (...) que faz sonhar" (12). Isto levanta imediatamente a questão de quais elementos do filme podem ser suficientemente oníricos para projetar a platéia em *rêveries* e talvez até influenciar o seu curso.

### *Sobre o caráter onírico dos filmes*

*Sonhos Manufaturados* — Na medida em que os filmes são divertimentos de massa eles tendem a saciar os supostos desejos e sonhos do público em uma larga escala. Significativamente, Hollywood tem sido chamada “fábrica de sonhos” (13). Desde que a maioria dos filmes comerciais são produzidos para consumo de massa, estamos, em verdade, autorizados a presumir que existe uma certa relação entre suas tramas e tais sonhos como parecem estar generalizados entre seus consumidores: em outras palavras, presume-se que os acontecimentos na tela tenham, de certo modo, relação com formas oníricas reais, encorajando, assim, as identificações.

Deve-se notar, de passagem, que essa relação é necessariamente elusiva. Por causa de seu caráter vago as disposições de massa admitem comumente interpretações diversas. As pessoas rejeitam rapidamente coisas com que não concordam, enquanto se sentem muito menos seguras sobre os verdadeiros objetos de suas inclinações e desejos. Há, conseqüentemente, margem disponível para os produtores cinematográficos que objetivam satisfazer aos desejos da massa. As necessidades escapistas armazenadas, por exemplo, podem ser satisfeitas de diversas maneiras. Daí a permanente interação entre os sonhos da massa e o conteúdo dos filmes. Cada filme popular se amolda aos desejos populares; contudo, amoldando-se a eles, inevitavelmente abdica de sua ambigüidade inerente. Cada filme desenvolve esta necessidade em uma direção específica, confronta-as com um entre vários significados. Através de sua própria exposição o filme define a natureza do inarticulado do qual emerge (14).

Contudo, os sonhos que Hollywood — certamente, não apenas Hollywood — articula e comercializa estão deslocados nesse contexto. Eles se efetivam principalmente na trama, não na totalidade do filme; e, mais, freqüentemente eles são impostos a partir de fontes estranhas à expressão cinematográfica. Por mais que eles sejam relevantes

como índices de tendências sociais subterrâneas, oferecem esteticamente pouco interesse. Mas, o que importa aqui não são as funções e implicações sociológicas da expressão cinematográfica como um veículo de diversão de massa; antes, o problema é saber se o filme, como filme, contém elementos oníricos e que fazem a platéia sonhar.

*Realidade total* — Em verdade, pode-se dizer que os filmes, algumas vezes, parecem sonhos — uma característica tão completamente independente de suas incursões pelos domínios da fantasia e da *imagery* mental que se mostra mais nitidamente em pontos nos quais eles se concentram em fenômenos da vida real. As tomadas documentárias de casas e ruas do Harlem em *The Quiet one* (O tranqüilo), especialmente em sua última parte, parecem possuir esta característica. As mulheres estão de pé, nas portas, quase imóveis, e tipos anônimos são vistos perambulando. Assim como as fachadas arruinadas, eles bem poderiam até ser produtos de nossa imaginação excitada pela narrativa. Sem dúvida, este é um efeito intencional, mas foi obtido pelo puro registro da realidade total. Talvez os filmes pareçam mais com sonhos quando nos dominam com a crua e franca presença de objetos naturais, de modo que parece que a câmera acabou de retirá-los do recesso da existência física, como se o cordão umbilical entre a imagem e a realidade ainda não tivesse sido cortado. Há algo na abrupta intimidade e chocante veracidade de tais imagens que justifica sua identificação como imagens oníricas. É certo que outras comunicações peculiares à expressão cinematográfica têm o mesmo efeito. Basta mencionar as impressões oníricas proporcionadas por súbitos deslocamentos no tempo e no espaço, ou momentos que apresentam formas especiais de realidade — por exemplo, a realidade como se nos apresenta em estado de pânico ou de grande alegria.

### *As duas direções do sonho*

O sonhar provocado pelo filme — seu efeito entorpecente, seu próprio caráter onírico — atua em duas direções quase

## O Espectador

opostas. (Sendo funcional em ambos os movimentos interiores, não é preciso levar em conta a percepção seletiva.)

*Rumo ao objeto* — Liberado do controle da consciência o espectador não pode deixar de se sentir atraído pelos acontecimentos à sua frente. É como se estes acenassem para ele se aproximar. Isto se deve à própria natureza da imagem cinematográfica. Como Sève observa, elas despertam mais inquietação do que certeza no espectador, e, assim, levam-no a empreender uma investigação sobre a natureza dos objetos que registram — uma investigação que não objetiva explicá-los, mas procura elucidar seus segredos (15). Assim, ele flutua para a direção e o interior dos objetos — muito como o legendário pintor chinês que, ansiando pela paz da paisagem que criara, penetrou nela, caminhou para as montanhas longínquas sugeridas por suas pinceladas, e desapareceu para nunca mais ser visto. Contudo o espectador não pode esperar apreender, mesmo de forma incompleta, a natureza de qualquer objeto que o atraia para a sua órbita, a não ser que ele percorra, oniricamente, o labirinto de seus múltiplos significados e correspondências psicológicas.

A existência material, como se manifesta no filme, lança o espectador em infundável buscas. O francês Michel Dard foi talvez o primeiro a notar a qualidade peculiar de sua sensibilidade. Em 1928, quando o silencioso estava em seu apogeu, Dard observou que uma nova sensibilidade se acrescentara aos jovens que acorriam aos cinemas, e ele caracterizou-a em termos que, por serem exuberantes, tinham tôdas as marcas de uma genuína experiência de primeira mão: "Nunca, em verdade, viu-se na França uma sensibilidade dessa natureza: passiva, pessoal, tão pouco humanística ou humanitária quanto possível; difusa, não-organizada e auto-consciente, como uma ameiba; despojada de um objetivo, ou melhor, ligada a todos, como neblina; penetrante, como chuva; difícil de carregar, fácil de satisfazer, impossível de conter; mostrando-se por tôda parte, como

um sonho desperto, aquela contemplação da qual Dostoievsky fala e que incessantemente amealha sem nada entregar..." (16). Consegue o espectador exaurir os objetos que contempla? Não há fim para suas divagações? As vezes, porém, pode parecer a ele que, após ter provado mil possibilidades, está ouvindo com todos os sentidos distendidos até um confuso murmúrio. As imagens começam a soar, e os sons são de novo imagens. Quando este murmúrio indeterminado — o murmúrio da existência — o atinge, ele pode estar próximo ao objetivo inacessível.

*O boné semelhante a um leopardo* — Os processos oníricos, em outra direção, são produtos de influências psicológicas. Uma vez que o ego organizado do espectador se rende, suas experiências subconscientes ou inconscientes, apreensões e esperanças tendem a assumir o controle. Por causa de sua indeterminação, as tomadas cinematográficas são especialmente adequadas para funcionar como uma centelha de ignição. Qualquer tomada pode deflagrar reações em cadeia no espectador — um vôo de associações que não mais se centralizam em sua fonte incidental, mas levantam-se de seu agitado contexto íntimo. Esse movimento desloca o espectador de uma dada imagem para suas *rêveries* subjetivas; a própria imagem regride após haver mobilizado seus temores previamente reprimidos ou induzido-o a regalar-se em um ansiado desejo de realização. Recordando um velho filme, Blaise Cendrars, relata sua reação pessoal: "A tela mostrava uma multidão, e nesta multidão havia um rapaz com seu boné sob o braço; súbitamente, este boné, que era igual a todos os outros bonés, começou, sem movimento, a assumir intensa vida; sentia-se que ele estava pronto para saltar, como um leopardo! Por que? Eu não sei" (17). Talvez o boné tivesse se transformado em um leopardo porque a sua visão despertou memórias involuntárias do narrador (como a Madeleine em Proust) — memórias sensoriais dos inarticulados dias da infância, quando o boné sob seu braço era o portador de tremendas emoções que,

de um modo misterioso, despertavam a fera pintada em seu livro de figuras.

*Interrelação entre os dois movimentos* — Estes movimentos de sonho, aparentemente opostos, são, na prática, quase inseparáveis. Imersões de tipo de transe em uma tomada ou em uma sucessão de tomadas, podem, a qualquer momento, conduzir ao sonho que cada vez mais se desliga da *imagery* que o ocasiona. A qualquer momento em que isso acontece, o espectador, que originalmente se concentrou nas correspondências psicológicas de uma imagem que apelou à sua imaginação, mais ou menos imperceptivelmente move-se para noções além da órbita desta imagem — noções tão remotas do que a imagem em si implica que não haveria nenhum sentido em ainda contá-las entre suas correspondências. Reciprocamente, por causa de sua contínua exposição às radiações da tela, o sonhador pode repetidamente succumbir ao fascínio das imagens que êle deixou para trás e perseverar em sua exploração. Ele está oscilando entre auto-absorção e auto-abandono.

Juntamente, os dois processos de sonho interligados constituem uma verdadeira corrente de consciência cujos conteúdos — cataratas de fantasias indistintas e pensamentos incoativos — ainda levam a marca das sensações físicas das quais emergem. Esta corrente de consciência, em certa medida, repete o "fluxo de vida", uma das principais preocupações do meio cinematográfico. Conseqüentemente, os filmes que apresentam êste fluxo são muito propensos a desencadear ambos os movimentos de sonho.

### COMPENSAÇÕES

#### Filme e televisão

A essa altura, o tema das compensações do público entra em cena. Pode objetar-se que a preocupação com elas é imatereal numa época em que, devido à popularidade da televisão, a freqüência aos cinemas está constantemente caindo. Contudo, essa objeção é insustentável por várias razões. Primeiro, o fato de que os dois meios de

expressão tem certas características essenciais em comum, pareceria justificar a conclusão de que a televisão permite pelo menos algumas das satisfações que fazem, ou faziam, tantas pessoas necessitarem do cinema. Da mesma forma, ainda presumindo para efeito de discussão que o cinema está definitivamente em decadência, uma pesquisa sôbre os antigos prazeres do freqüentador de cinema ainda oferece o muito necessário quadro de referências para qualquer tentativa de explicar o apêlo de massa da própria televisão. Em segundo lugar, os filmes não são de forma alguma coisa do passado. Juntamente com seu público, inúmeros imigraram para os receptores de televisão. E, como o conquistador que se rende à cultura dos conquistados, cada vez mais a televisão se alimenta à mesa das casas de espetáculos; assim, o que concorre para o atrativo do nôvo meio de expressão pode ser, em parte o impacto do antigo. Em terceiro lugar, julgando pelos precedentes, a crença de que a atual tendência em favor da televisão pressagia o declínio do cinema tradicional é inteiramente sem base. O teatro, que diziam morto quando o cinema entrou em moda, não sômente resistiu incólume ao ataque violento do cinema, como lucrou de muitas maneiras com êle. Similarmente, eventos recentes neste país tendem a mostrar que as apreensões das grandes cadeias de rádio sôbre as repercussões da TV são exageradas. A ascensão desta, parece, conduz a um sectionamento de funções entre os dois veículos que também é vantajoso para o rádio. Assim, o cinema bem pode controlar a crise. Suas potencialidades estão longe de serem exauridas e as condições sociais que favoreceram sua ascensão ainda não mudaram de maneira substancial. (Incidentalmente, não é, por certo, a tela panorâmica que reforça as oportunidades de sobrevivência do meio de expressão).

As observações seguintes sôbre as necessidades que o filme tende a satisfazer são em grande parte conjecturas, como é inevitável em um campo

## O Espectador

no qual pouca pesquisa empírica foi feita até agora.

## FOME DE VIDA

Em 1921, Hugo von Hofmannsthal publicou um artigo (18). *Der Ersatz fuer Traeume* (O Sucedâneo dos Sonhos), no qual identificou as massas de freqüentadores de cinema com as que povoam os grandes centros e cidades industriais — operários, empregados modestos, etc.. Suas mentes estão vazias, diz, por causa do tipo de vida que a sociedade lhes impõe. Estas pessoas supeitam da linguagem como um instrumento da sociedade e, em consequência, a temem; e receiam que o conhecimento transmitido pelos jornais ou em reuniões de partidos possa levá-los cada vez mais longe do que os seus sentidos lhes dizem ser a própria vida. Então eles fogem para o cinema com seus filmes silenciosos que se mostram mais atrativos porque são silenciosos. Lá o freqüentador de cinema encontra a vida mais plena que a sociedade lhe nega. Ele sonhou com ela em seus dias de infância, e o cinema é um sucedâneo para estes sonhos.

Quase sôa como se Hofmannsthal mencionasse os prazeres imaginários que precisamente as massas trabalhadoras podem retirar dos muitos filmes que mostram histórias de sucesso ou permitem entrever a classe rica. Em verdade, porém, êle não está preocupado, de modo algum, com as necessidades econômicas e sociais do trabalhador e das baixas classes médias; nem está interessado nas fórmulas estereotipadas que servem de válvula para essas necessidades. Antes, o que o preocupa é a aptidão do cinema em satisfazer um desejo profundamente enraizado, quase metafísico — que êle atribui às massas trabalhadoras, por motivos ligados aos seus próprios *status* de classe e às influências ambientais que o condicionaram em um momento. Segundo Hofmannsthal, as massas sentam nos cinemas e olham a tela como “o galope pelos ares com o demônio Asmodi que destrói todos os telhados, desnuda todos os segredos”. Em outras palavras, é a vida

em sua inexauribilidade que o cinema oferece às massas que a almejam. Hofmannsthal diz isso explicitamente. Fala da “essência de vida” condensada nos filmes que preenchem a imaginação do espectador. E êle pungentemente compara os sonhos que passam pela tela com a “reluzente roda da vida que gira eternamente”.

Depoimentos corroborando as suposições de que existe uma generalizada fome de “vida”, e, que os filmes são privilegiadamente equiparados para satisfazê-la, marcam a história do cinema. Já em 1919, um escritor vienense declara que no cinema sentimos “o próprio pulso da vida (...) e nos entregamos à sua avassaladora abundância, tão incomensuravelmente superior à nossa imaginação” (19). Em 1930, Beucler, escritor francês, depois de elogiar os filmes por trazerem, como um sonho, o universo ao nosso alcance, menciona que, certa vez, um estranho aproximou-se dêle em um cinema, dizendo: “Para mim o cinema é tão precioso quanto a vida”. Esta frase poderia ter servido de tema para uma pesquisa alemã de público promovida por Wolfgang Wilhelm, com a intenção de lançar luz sobre as compensações que as pessoas obtêm do cinema. Este estudo é baseado em dados de um questionário submetido a vinte estudantes universitários, mais vinte e três entrevistas com pessoas de diferentes ocupações e grupos de idade. Embora esta amostra, feita ao acaso, seja muito pequena para ter caráter conclusivo, é de interesse, pois sustenta alguns dos principais pontos estabelecidos por Hofmannsthal.

## Eis algumas respostas:

O cinema parece muito mais com a vida do que o teatro. No teatro eu vejo uma obra de arte que, de certo modo, parece ser elaborada. Após uma sessão de cinema eu sinto como se tivesse estado no âmago da vida. (*Uma dona de casa*. Deve-se notar que êsse testemunho é muito semelhante à já citada resposta de uma francesa).

Gostaríamos de aproveitar algo da vida, afinal de contas. (*Um jovem operário*).

Um bom filme me ajuda a entrar em contato com pessoas e com a vida. (*Uma enfermeira*).

Quanto menos interessantes as pessoas que conheço, maior a frequência com que vou ao cinema. (Um negociante).

Há dias em que uma espécie de fome de pessoas me leva ao cinema. (Um estudante).

O que me faz ir ao cinema é uma espécie de fome de sensação, uma cócega nos nervos provocada por situações inusitadas, lutas, conflitos apaixonados, cenas de amor, cenas de multidão, mundos desconhecidos, o baixo mundo... guerra, sociedade. (Interessante o que o mesmo depoente acrescenta em seguida). O filme, em conjunto, pode ser mau, mas, no clima adequado, fico geralmente satisfeito se as coisas mencionadas atendem à minha expectativa. (Um estudante).

A pesquisa mostra que, ao contrário do que Hofmannsthal conclui, as condições predominantes entre as massas trabalhadoras não são ou, pelo menos, não são *sözinhos*, responsáveis pelo impulso de frequentar cinemas. As massas de viciados em cinema compreendem também pessoas de outros escalões da vida. Quanto às suas motivações íntimas, tudo o que os depoimentos e respostas supracitados sugerem é que o frequentador inveterado parece sofrer de alienação, de solidão. Há, além disso, evidência de que ele não se sente suprimido ou rejeitado pela sociedade. Antes, ele atribui seu sofrimento a um isolamento devido não somente à sua falta de relações humanas suficientes ou satisfatórias, mas também por estar fora de contato com o mundo vivo que o circunda, esta corrente de coisas e eventos que, se corresse através dele, tornaria sua existência mais excitante e significativa. Ele não alcança "a vida". E é atraído pelo cinema porque lhe dá a ilusão de indiretamente participar da vida em sua plenitude.

### O CONCEITO DE VIDA

A vida como uma entidade auto-suficiente, como se afirma, por exemplo, nos poemas de Whitman e Verhaeren, é um conceito de origem relativamente recente. Seria tentador procurar seguir a evolução desse conceito, digamos, do tempo dos românticos, via Nietzsche e Bergson, até nossos dias, mas tal estudo iria além do escopo

do presente ensaio. É suficiente apontar aqui dois acontecimentos que talvez tenham contribuído para gerar a nostalgia da vida como tal. Primeiro, esta emersão pode ser relacionada com a ascensão da moderna sociedade de massas e a concomitante desintegração de crenças e tradições culturais amplamente sancionadas, que estabeleceram um quadro de normas, valores e afinidades, assim modelando as atitudes dos indivíduos e canalizando suas aspirações. É plausível que a corrosão de incentivos normativos deveria fazer-nos focalizar a "vida" como sua matriz, seu substrato subterrâneo. Em segundo lugar, vivemos em uma "idade da análise" e isto significa entre outras coisas que, para o homem moderno, o pensamento abstrato tende a predominar sobre a experiência concreta. Whitehead, por exemplo, estava profundamente consciente de que o conhecimento científico é muito menos envolvente do que a *insight* estética e que o mundo que dominamos tecnicamente é apenas uma parte da realidade acessível aos sentidos, ao coração. O conceito de "vida" também pode designar esta realidade que transcende o anêmico mundo de espaço-tempo da ciência. Significativamente, Wilhelm conclui de suas entrevistas que um dos "efeitos impulsionantes do cinema" consiste em possibilitar o reatamento do contato "sensual e imediato" com a "vida". O que assim se abrange é precisamente o tipo de realidade que elude a capacidade.

### FILME — A RESPLANDECENTE RODA DA VIDA

E como o cinema satisfaz os desejos dos solitários? Ele lembra o *flâneur* do século dezenove (com o qual, no entanto, tinha pouco em comum) em sua suscetibilidade aos transitórios fenômenos da vida real que povoam a tela. Segundo os testemunhos disponíveis, é o seu fluxo o que o afeta mais fortemente. Juntamente com os acontecimentos fragmentários incidentais, essas coisas — taxis, edifícios, transeuntes, objetos inanimados, rostos — presumivelmente estimulam seus sentidos fa-

## O Espectador

mintos e o abastecem com matéria de sonho. Interiores de bares sugerem estranhas aventuras, reuniões improvisadas trazem a promessa de novos contatos humanos, súbitas sucessões de cenas são prenhes de possibilidades imprevisíveis. Através de sua própria preocupação com a realidade fotográfica, o filme permite ao espectador solitário inflar seu ego em retração — retraindo-se em um meio no qual o nu esquema das coisas ameaça superar as coisas em si — com imagens da vida como tal: brilhante, alusiva, infinita vida. Evidentemente, estas imagens frouxamente relacionadas, com as quais ele pode entrelaçar-se de várias maneiras, são tão profundamente satisfatórias para o sonhador que lhe oferecem rotas de fuga para um mundo com características de miragem, de objetos concretos, sensações impressionantes e coloridas contingências. Tudo o que tem sido dito até aqui indica o deleite que ele extrai dos filmes, não deriva ou não precisa derivar de sua trama. Para citar Chaperot: "...As vezes, bem no meio de um filme cujo enredo inteiro conhecemos e cujas lamentáveis tramas nós até prevemos, não temos abruptamente a impressão de que a história é de importância secundária?" (21). O que resgata de seu isolamento o viciado em filme não é tanto o espetáculo de um indivíduo que pode novamente isolá-lo quanto a visão de pessoas mesclando-se e comunicando-se segundo sempre cambiantes formas. Mais do que o drama, ele procura a oportunidade do drama.

## ONIPOTÊNCIA INFANTIL

Aproveitando-se dessa oportunidade, ele satisfaz ainda outro desejo. Como foi mencionado acima, Hofmannsthal afirma que os sonhos do espectador revivem os dias de infância que afundaram em seu inconsciente. "Toda essa vegetação subterrânea" — ele observa — "treme até suas mais obscuras raízes, quando os olhos extraem da tela resplandecente as milhares imagens da vida" (22). Se Hofmannsthal está certo, o freqüentador de cinema torna-se criança novamente, no sentido de que

ele mágicamente domina o mundo através de sonhos que tomam o lugar da teimosa realidade. Esta proposição, também, é corroborada pela pesquisa alemã de público. "Eu posso estar em qualquer parte, pairando como o deus do mundo", diz um estudante de psicologia. E a professora: "Somos, por assim dizer, como Deus, que tudo vê; e temos a impressão de que nada nos escapa, e que atingimos tudo" (23).

A satisfação que ambos os entrevistados extraem de sua imaginária onipotência é talvez, sintomática de nossa situação atual. Esta situação é não somente caracterizada pelo esvaziamento de consistentes normas e crenças e de uma perda do concreto — os dois eventos que ajudam a explicar a fome de vida — mas por um terceiro fator igualmente: a crescente dificuldade, para o indivíduo, de compreender as forças, mecanismos e processos que modelam o mundo moderno, inclusive seu próprio destino. O mundo se tornou tão complexo, politicamente e sob outros aspectos, que não pode mais ser simplificado. Qualquer efeito parece separado de suas várias possíveis causas; qualquer procura de uma síntese, de uma imagem unificadora, mostra-se insuficiente. Daí um generalizado sentimento de impotência face a influências que, porque eludem definição, tornaram-se incontroláveis. Sem dúvida, muitos sofrem, conscientemente ou não, por terem sido expostos, indefensavelmente, a estas influências. Assim, procuram compensações. E o cinema, parece, é apto a oferecer-lhes temporário alívio. No cinema "tocamos tudo", como afirma a professora. Nêles os frustrados podem passar a reis da Criação.

## RETORNO AO PAIS DOS SONHOS

Contudo, o espectador não sonha o tempo todo. Todo freqüentador de cinema terá observado que encantamentos de absorções, como em transe, se alteram com momentos nos quais o efeito entorpecente do meio de expressão parece desgastar-se. Ora ele

se perde no fluxo de imagens e íntimos devaneios; ora é sente que flutua para a praia novamente. E mal recupera uma medida de consciência, está muito naturalmente ávido para tentar desenhar o equilíbrio que experimenta sob o impacto das impressões sensoriais que o acoçam.

Isto marca uma importante diferença entre o cinema e o teatro; o último estimula a mente do espectador somente através de sua própria sensibilidade, enquanto o cinema o impele a proceder na direção oposta. O frequentador de cinema abre seu caminho, por assim dizer, de "baixo" para "cima"; contrariamente ao frequentador de teatro é não faz perguntas conscientemente e

espera resposta, a não ser que esteja saturado fisiologicamente. "...O cinema — diz Sève — "pede ao espectador uma nova forma de atividade: seu olho penetrante se movimentando do corpóreo ao espiritual" (24). E Deukeleire se refere ao mesmo movimento para "cima" em termos que revelam sua consciência de que trás implicações conseqüentes. "Se os sentidos exercem uma influência em nossa vida espiritual, o cinema se torna um poderoso fermento de espiritualidade aumentando o número e a qualidade de nossas percepções sensoriais" (25).

Aqui a momentosa questão do significado da experiência cinematográfica se ergue. Mas aqui termina o ensaio.

## NOTAS

1. René Clair, *Réflexion Faite* (Paris, 1950), pags. 111/2.

2. Henri Wallon, *L'Acte Perceptif et le Cinéma, Revue Internationale de Filmologie*, abril-junho, 1953, vol. IV, nº 13, pag. 107.

3. Citado por Horts Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit* (Berlín, 1949), pag. 39, de Fr. Copel, *Psychologische Fragen Zur Filmgestaltung, Film und Bild*, vol. 10, nº 9/12, 1944.

4. Gilbert Cohen-Séat, *Essai sur les Principes d'une Philosophie du Cinéma* (Paris, 1946), pag. 153/4.

5. Wallon, op. cit., pag. 110.

6. Dwight MacDonald, *The Soviet Cinema 1930-1938, Partisan Review*, julho, 1938, vol. V, nº 2, pag. 40; V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (New York, 1949), parte II, pag. 44.

7. Forsyth Hardy, *Grierson on Documentary* (New York, 1947), pag. 77.

8. C. H. Waddington, *Two Conversations with Pudovkin, Sight and Sound*, Inverno, 1948/9, vol. 17, nº 68, pag. 161.

9. Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton, 1947), pag. 297. Também Kracauer, *The Conquest*

*of Europe on the Screen: the Nazi Newsreel 1939/40, Social Research*, setembro, 1943, vol. 10, nº 3.

10. Paul Rotha, *Documentary Film* (Londres, 1952), pag. 58.

11. Gabriel Marcel, *Possibilités et Limites de l'Art Cinématographique, Revue Internationale de Filmologie*, julho-dezembro, 1954, vol. V, nºs. 18-19, pag. 171.

12. Lebovici, *Psychanalyse et Cinéma, Revue Internationale de Filmologie*, vol. II, nº 5, pag. 58.

13. Esse termo, que naturalmente se aplica a todos os centros de produção cinematográfica, até aparece nos títulos de dois livros: *Die Traumfabrik: Chronik der Filme* (Berlín, 1931), por Ilya Ehrenburg, um trabalho de jornalismo tendencioso, ainda que inteligente; e *Hollywood: The Dream Factory* (Boston, 1950), por Hortense Powdermaker.

14. Esse trecho é citado quase literalmente de Kracauer, *National Types as Hollywood Presents Them, The Public Opinion Quarterly*, Primavera, 1949, vol. 13, nº 1, pag. 72.

15. Lucien Sève, *Cinéma et Méthode, Revue Internationale de*

*Filmologie*, julho-agosto, 1947, vol. I, pags. 45/6.

16. Michel Dard, *Valeur Humaine du Cinéma (Le Rouge et le Noir, Les Essais, nº 10, Paris, 1928)*, pag. 10.

17. François e André Berge, *Interview de Elaise Cendrars sur le Cinéma, (Les Cahiers du Mois, nºs. 16/17, Paris, 1925)*, pag. 140.

18. In *Die Berührung der Sphären* (Berlín, 1931). (Publicado inicialmente no jornal *Neue Freie Presse*, viena, 27-3-1921).

19. Victor E. Pordes, *Das Licht, piel, Wesen — Dramaturgie — Regie* (Viena, 1919), pag. 22.

20. Wolfgang Wilhelm, *Die Auftriebsswirkung des Films* (Bremen, 1940), pags. 19, 33, 34, 35.

21. Chaperot, *Henri Chomette, Le Poème d'Images et le Film Parlé, La Revue du Cinéma*, 1 agosto, 1930, nº 13, pag. 27.

22. Holmannsthal, op. cit., pag. 267.

23. Wilhelm, op. cit., pag. 22.

24. Sève, op. cit., pag. 46.

25. Charles Deukeleire, *Le Cinéma et la Pensée* (Collection Sa-voir, 1947), pag. 15.

## Capitais para a produção

É sabido que o cinema é uma atividade economicamente algo difícil, sobretudo porque um filme implica num custo certo e numa renda incerta, numa aplicação rápida de capital e numa devolução razoavelmente lenta.

É pois um «investimento» pouco atraente e, mais ainda, no Brasil, em face de fatôres de desigualdade econômica, res diversos entre os quais o que decorre da necessidade do filme nacional movimentar-se num mercado interno disperso em território imenso e de grande desigualdade econômica, opondo à exploração de filmes sérios obstáculos de acesso e de fiscalização.

Foi a constatação desse quadro que levou o GEICINE a providenciar a criação de um mercado de capitais para aplicação na indústria cinematográfica, através do artigo 45 de um mercado de capitais para aplicação na indústria cinematográfica, através do artigo 45 da Lei 4.145/62, que consistiu na elevação de 25 para 40% de desconto do imposto de renda sobre as remessas de rendimentos oriundos da exploração de filmes no país e no esbalecimento de que parte desse desconto (40%) poderia ser aplicada na produção de filmes nacionais.

Em 11-12-64, visando dimensionar criativamente para o cinema brasileiro a utilização daqueles recursos, foi assinado pelo Presidente Castelo Branco o Decreto nº 55.202, ampliando as exigências do Decreto . . . . . 51.106/61, em relação às condições que um filme deve preencher para ser considerado nacional.

Irreconciliáveis com as posições do desenvolvimento democrático e talvez menos dispostos a amar o seu país que a odiar o dos outros, logo alguns setores passaram a criticar o art. 45 da Lei 4145/62 como fonte de capitais para a produção de filmes «alienadores» da cultura brasileira, além de . . . forma de penetração «imperialista».

Na realidade, o problema tem sido outro: em lugar de dar execução ao plano sinistro de alienar a cultura brasileira, algumas daquelas empresas preferiram simplesmente não

se utilizar do benefício fiscal, passando a recolher a totalidade do desconto do imposto de renda ao Tesouro, em lugar de aplicar 40% do seu valor na produção de filmes nacionais. Os dirigentes dessas empresas têm arguido que, além de muito trabalhosa, e mais ou menos passional, no Brasil, a tarefa de produzir filmes é estranha ao âmbito de suas atividades e de sua experiência, que é o da distribuição e não o da produção de filmes. Contribuiu também para formação desse estado de desinteresse, o razoável grau de insucesso comercial da produção brasileira nos últimos três anos.

Entre as empresas que compõem, por exemplo, a Motion Picture (Metro, Fox, Columbia, Paramount, Universal, Allied Artists, Warner, United Artists, Screen Gems), 5 vem recolhendo sistematicamente os depósitos e 4 vem deixando de fazê-lo.

4 filmes nacionais (Columbia, 3, Fox, 1), além de uma série de 13 filmes para televisão (Screen Gems) foram feitos ou se encontram em produção em associação com empresas que compõem a Motion Picture, representando uma aplicação de cerca de 200 milhões de cruzeiros; outros 3 filmes (Multi-Trading Distribuidora de Filmes, Condor, França Filmes e Royal Filmes Ltda) também tiveram participação de recursos por conta do artigo 45 da Lei 4.145/62, num total de cerca de 38 milhões de cruzeiros.

Os filmes realizados ou em produção situam-se em tendências diversas do cinema nacional, não ratificando, ou até contrariando, em alguns casos, a expectativa facciosa que cercou ou continua a cercar a tendência da aplicação dos recursos do artigo 45 de Lei 4.145/62.

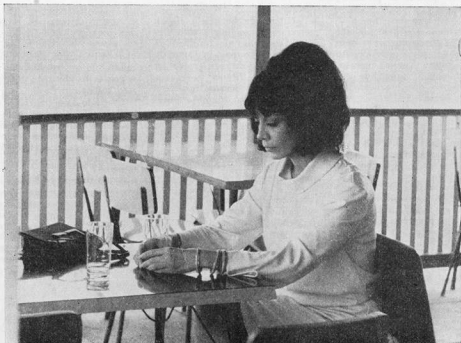
Não há pois nenhuma indicação prática no sentido de que o sistema instituído deva ser suprimido, embora possa ser aperfeiçoado. E foi com o que concordaram as autoridades financeiras do Governo, apesar do nítido indicio do incremento que a aplicação daqueles recursos irá experimentar em 1966.

Assim, devem ser introduzidas as seguintes modificações no art. 45 da Lei 4.145/62:

a) diminuição de 36 para 18 meses do prazo de utilização, a partir da data de cada depósito feito;

b) findo esse prazo, se os recursos não tiverem sido utilizados pelas empresas beneficiárias, serão eles revertidos para a receita extraordinária do futuro Instituto Nacional de Cinema.

Dessa forma, sem preconceito, superstições ou rancores, mas com espírito de exame e de racionalidade, começa a florescer e a dar frutos o que foi primeiro uma idéia combatida, depois uma experiência em processo e que é agora um fato consistente e incontestável.



O segundo longa-metragem de Paulo Cesar Saraceni,  
O Desafio



Joaquim Pedro de Andrade: O Padre e a Moça, baseado em  
Drummond

## A Propósito do "Cinema-Verdade"

---

Sérgio Augusto

A primeira função do cinema, no tempo de Edison e Lumière, foi registrar o que os pioneiros desejavam ou necessitavam mostrar e divulgar. O tempo, as experiências e o conflito de teorias (de Balázs a Arnheim, de Merleau-Ponty a Bazin) provaram que, pela virtude de seus meios materiais, o cinema está apto a significar muito mais do que a televisão, meio de informação direto e imediato. Não obstante essa verdade, fala-se em cinema-verdade como a última palavra em invenção, uma resposta ao excesso de ficção a que se condenou o cinema. Fala-se em cinema puro, câmara voltada para o essencial: a realidade, o mundo concreto, sem intervenções que possam trazer à tona a fantasia.

No universo oferecido a nossos sentidos, qualquer objeto ocupa o centro de uma continuidade espaço-temporal, tendo por componentes um espaço e um tempo concretos que nos permitem apreendê-lo e identificá-lo. No cinema, o negócio muda de figura. O objeto fílmico obedece a um sistema de repre-

sentação particular onde o espaço e o tempo não têm nem a mesma estrutura nem as mesmas propriedades.

Especialmente, o universo de uma tela é um universo plano, inteiramente reduzido a uma superfície, amputado de uma dimensão fundamental (a profundidade) e limitado ao enquadramento que o circunscreve. Quanto ao tempo, ele está permanentemente submetido a um conjunto de contrações, distensões, rupturas, acelerações que não pertencem ao sistema cronológico onde se inscrevem os atos de nossa vida física. Então, através dos efeitos de montagem e trucagem, o cinema permite todas as espécies de transformações do espaço e do tempo inconcebíveis na realidade. Assim, com relação à nossa experiência cotidiana, o universo cinematográfico é um mundo inteiramente artificial. Para o cineasta, o problema essencial é fazer com que esse universo fílmico seja reconhecido e aceito como real e provocar no espectador, por meio de efeitos ilusionistas, o mesmo *sentimento de realidade* do espetáculo da natureza ou uma sensação

similar. É precisamente na criação desse falso correspondente (graças ao qual o mundo de uma tela vai ser aparente e convencionalmente dotado da mesma autenticidade do mundo exterior) que surge a primeira manifestação de uma arte cinematográfica. Só a câmara não será o suficiente para fabricar a ilusão. O cineasta é obrigado a intervir na operação e a utilizar os meios mecânicos de que dispõe, assim como de toda uma panóplia de artifícios. Essa intervenção obrigatória do fator humano gera outra consequência: a subjetivação do mundo representado, isto é, a aparição de uma visão cinematográfica pessoal.

A imagem cinematográfica não se distingue apenas das que nos oferece o mundo exterior por dissimelhanças físicas fundamentais. Ela se diferencia igualmente, e de maneira ainda mais nítida, por uma ação psicológica original e por um poder excepcional de impregnação mental. Os espetáculos que nos oferece a realidade natural são, com efeito, efetiva e dramaturgicamente neutros, no sentido em que eles não obedecem a nenhuma vontade preconcebida de nos comover ou de nos maravilhar. O *cinema-verdade* nasceu, pois, da vontade de descobrir o mundo como ele é, os homens como eles são: tais como a câmara os vê. Pouco a pouco, os problemas de realização acumulam-se diante do cineasta, que os soluciona de comum acordo com seus intérpretes e comparsas na reconstituição do real. A câmara registra aquilo que nós a fazemos observar. Ela não é livre, nem tem livre iniciativa. Ela nos revela o que desejamos ver revelado. Ela obedece, acima de tudo, àquêle que a carrega e a guia. A câmara segue um olhar. Esbarramos em Goethe: pode o cinema abordar o "humano" sem ser através da interpretação dos objetos, e o interior sem interpretar o exterior?

O *cinema-verdade* é limitado pelas reações subjetivas de um operador a preferir isto àquilo, segundo as solicitações de sua sensibilidade. Niels Bohr declarou, há algum tempo, que, "em Física, o observador perturba o objeto

observado". Em cinema é a mesma coisa. O observador não seleciona um plano sem que este tenha um significado especial para a sua sensibilidade. Inútil recorrer às "condições de incerteza" de Heisenberg a fim de saber que a observação imparcial é um mito. Por certo, a câmara se defende e a verdade também. Uma seqüência de atualidades realizada com a intenção de propaganda pode, perfeitamente, denunciar aquilo que se pretendia exaltar (Cf. Os documentários de guerra alemães, feitos de encomenda, com imagens escolhidas pelas "autoridades competentes" e não por seus autores).

Existem várias maneiras de se chegar à verdade documental. De um lado, ela pode ser obra da astúcia ou da cumplicidade. Da astúcia porque o observador (o cineasta) consigna seu documento conhecidos os assuntos do estudo. Da cumplicidade, quando a testemunha noticia na preliminar de seus desígnios os indivíduos que ela observa. Pode acontecer que um gesto e um olhar sejam gravados na fita, a contragosto do operador, traindo assim as intenções primeiras, dotando as imagens de um relêvo nôvo e alheio às aspirações do diretor. A verdade, por conseguinte, escapa ao homem, é-lhe estranha, exterior, e, talvez por isso, o *cinema-verdade* constitua uma inacreditável obra do acaso.

Sempre houve um *cinéma-vérité* quando o objetivo da câmara era exclusivamente o de constatar um fato. *A Chegada do Trem na Estação Ciotat*, *A Saida da Fábrica* eram *cinema-verdade*. Não foram, certamente, os motivos que impressionaram Lumière os mesmos que nos impressionam hoje. Um rôsto que fôra importante para Lumière deixou de sê-lo. Outro semblante negligenciado na época adquiriu maior relêvo nos dias atuais. Conclusão: a verdade afirma-se contradizendo as ambições do autor. No cinema e na vida, a verdade não existe e nem se impõe salvo contra o homem. Ela é contrariante e está muito além de toda moral e de toda política. Ao contrário do que escreveu Mac Orlan, é preciso que haja quem saiba buscá-la.

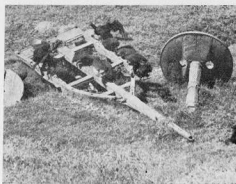
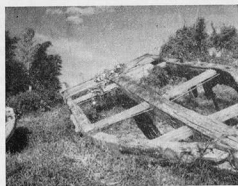
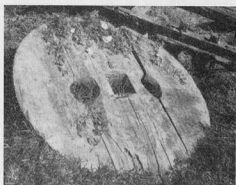
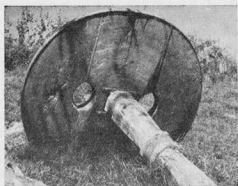
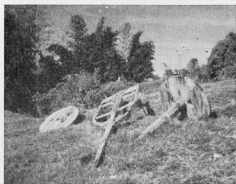
## A Propósito do «Cinema Verdade»

Quando Dziga Vertov inventou o *cinema-ôlho*, autêntico embrião do *cinema-verdade*, procurava êle apreender o homem acima de todas as coisas. Na hora da montagem, o realizador, escolhendo o ritmo adequado e certos afrontamentos de imagens, impunha a sua visão dos seres e dos objetos, mostrava-se o homem de opiniões e opções, apaixonado e criador. Vertov porém, não contava que sua obra envelhecesse em tão curto tempo, e sua experiência se tornasse um dos suplícios mais dolorosos para qualquer assistência.

Jean Rouch, Jean Herman e François Reichenbach, de um lado; Richard Leacock, Robert Drew, Wolf Koenig, Roman Kroitor, David Maysles, Drasin, Ruspoli e Brault, de outro, são nomes desconhecidos dos circuitos comerciais brasileiros e a argumentação feita sobre êstes exemplos talvez dificulte a compreensão do problema em pauta. Foram dos experimentos de Rouch (*Moi un Noir*, *La Pyramide Humaine*, *Chronique d'un Été*) que nasceu o *cinéma-vérité*. Já Rogosin (*On the Bowery*, *Come back Africa*), as duplas Drew-Leacock (*Primary*, *Kenya*, *Eddie Sachs*) e Koenig-Kroitor (*Lonely Boy*) são os homens que revolucionaram a técnica de cine-atualidades. Ao contrário de Rouch, para quem a autenticidade e o improviso totais são o primeiro e o último dos propósitos, os demais nomes citados seguem trilhas vizinhas à de Vertov. Ainda aí é a montagem o elemento que dá força e orientação ao documento e determina nos espectadores as reações. Essas reações nascem não só da verdade ofertada mas também, e principalmente, da forma com que é ofertada. Bastarão a honestidade, a sinceridade dos realizadores? É preciso, isto sim, que o observador seja impassível e que sua impossibilita-

de física, moral e política o impeça de induzir a um exame sobre as verdades que êle nos propõe. A maneira de trabalhar desses cineastas diante da realidade é a única plausível, permitindo que se eleve uma peripécia de roteiro às raízes do acontecimento, ou seja, da parcela da História, única, irreversível e submissa, em parte, ao acaso. Os juízes são os espectadores, mas êstes não podem ser governados pelo alvitre do realizador.

Há em cada pessoa um ator. Êste ator imagina o papel, a atitude, a expressão que lhe parecem as mais eficazes para impôr-se aos demais. A liberdade do homem não resiste aos olhares dos outros. A câmara é a multiplicação desses olhares. Desde que ela (a câmara) pese sobre os personagens, o *cinema-verdade* não pode existir. Desde que a câmara seja reconhecida pelos personagens, êstes deixam de ser homens livres. Eis um fenômeno de alienação. O que a câmara está capacitada a apreender é a recomposição do homem em função de outros. A partir do momento em que o homem toma consciência de que está sendo observado, êle se torna um comediante profissional, cerca-se de proteções, de barreiras, de expressões fabricadas. O observador, atrás da câmara, escolhe uma dessas expressões. Daí em diante, entramos no domínio da criação. O cinema-testemunha deixa de existir em função de um cinema de invenção — montagem subjetiva de atitudes compostas. Pela oposição de tais e tais planos, cria-se a dramatização. Os personagens não passam, então, de elementos de um *quebra-cabeças* cuja solução só o cineasta conhece — o homem que observa impõe sua lei aos objetos observados.



O «carro de boi morto», seqüência característica da visão nostálgica do cineasta Humberto Mauro, um dos inventores da expressão cinematográfica nacional: Velhas Fazendas Mineiras, em realização

## Três Conceitos Sociais do Cinema

---

*Jaques Deheinzelin*

Ligado à sociedade por um cordão umbilical, o cineasta recebe dela a matéria prima — fatos, temas, conhecimentos —, que ele absorve, digere e condimenta segundo receitas próprias, para, transformada em filme, restituí-la à sociedade em forma de espetáculo, mensagem ou informação, exibidos de forma tão flagrantemente socializada, que justificou um capítulo a parte das técnicas humanas: o da comunicação em massa.

Ligado à sociedade, o cinema deve tirar dela a sua subsistência, oferecendo em troca algumas formas de serviços ou benefícios. Creio que uma pergunta razoável seria: é necessária ou, pelo menos, útil ou desejável, a existência de produção cinematográfica, do ponto-de-vista da sociedade brasileira de hoje?

Se fôr pedida uma resposta à realidade atual, a resposta é negativa. Em termos de produção artística nacional, o público faz um forte consumo de música popular e de telenovelas, um consumo razoável de literatura e teatro,

e um consumo extremamente medíocre de cinema.

Em termos de aplicações funcionais, já o filme passou a merecer, nos últimos anos, uma demanda razoável do setor de propaganda. Nas várias modalidades de aplicações no treinamento, educação e informação, estamos ainda engatinhando.

Assim, à luz da realidade atual, deveríamos responder que, ao que tudo indica, a sociedade brasileira não considera necessária, nem útil, nem desejável em grau apreciável, a produção cinematográfica no Brasil, fora as excessões marginais de uma certa elite intelectual que tende a se fechar num conceito aristocrático, e do setor de propaganda que, sem muito entusiasmo, é obrigado pela evolução a recorrer ao uso de filmes aqui realizados.

Tal situação deve ser considerada como definitiva, conseqüência de uma espécie de atrofia congênita do organismo social brasileiro ou é apenas resultado da incapacidade promocional do número reduzido de pessoas que se

interessaram pelo problema? Inclino-me para a segunda resposta.

É flagrante, em todos os países, a competição entre os vários setores de atividade para melhor e mais amplo lugar ao sol. Na incapacidade de realizar-se simultaneamente tôdas as tarefas abertas pelo desenvolvimento tecnológico, há uma luta constante entre os vários grupos especializados, para apoderar-se da maior fatia possível do bôlo de recursos da coletividade, sempre insuficiente para o apetite de todos. Existem os grandes conflitos tradicionais, como Agricultura versus Indústria, setor privado versus setor governamental, gastos militares versus gastos civis, etc. Dentro dos grandes grupos de reivindicação setorial, existem inúmeras subdivisões: se todos os pesquisadores, por exemplo, estão de acôrdo sôbre a necessidade de investir mais em pesquisa, nenhum está sôbre a divisão a ser feita entre as várias especialidades, sendo claro e ôbvio, para cada um, que realmente fundamental é a pesquisa na qual está empenhado.

Nêste enorme e generalizado clamor reivindicatório, as armas são a eficiência de grupo e a lógica de reivindicação, que poderia ser definida como a demonstração da utilidade do setor de atividade, em relação ao conjunto da sociedade. Simultaneamente, o grupo deve estar tencnicamente preparado para o papel que reivindica, em têrmos realisticamente aplicáveis à sociedade moderna: de outra forma, corre-se o risco da reivindicação ser atendida pela sociedade, mas resultar num fracasso que desestimula o atendimento de novas reivindicações. Entra-se num círculo vicioso que põe em perigo todo o setor de atividade, o que vem acontecendo, persistentemente, com o cinema no Brasil.

Em relação ao número pouco expressivo de pessoas que militam no cinema brasileiro, o clamor reivindicatório do grupo, dirigido ao Poder Público, tem sido poderoso e até certo ponto eficiente. Leis foram feitas, embora sem a necessária coordenação, modalidades cambiais basicamente modificadas. Foram criadas Comissões de Governo, e a produção cinematográfica é um dos

pouco setores considerados suficientemente importantes para ter o seu Grupo Executivo.

Entretanto, a reivindicação não surtiu efeitos reais, porque passou a ser um fim em si, e se esvaziou de conteúdo prático, ao mesmo tempo que faltava aos homens de cinema:

- 1) elementos demonstrativos e convicção da necessidade do cinema;
- 2) preparo organizativo e técnico para a exploração das oportunidades.

Tentarei defender o ponto-de-vista de que tal aconteceu, porque até agora a aspiração dominante era a organização da produção em tórno de *mecenato*, ligado êste a um conceito aristocrático herdado, em parte, das formas culturais do Brasil de antes da industrialização, e em parte, das tendências a-populares de vários setores da arte moderna.

Creio que existem três formas de ramificação econômica aptas a ligar o cinema à sociedade:

- a) o Mecenato, ou o conceito aristocrático;
- b) o Mercado, ou o conceito de entretenimento democrático;
- c) o Serviço, ou o conceito utilitário.

#### O MECENATO E O CONCEITO ARISTOCRÁTICO

Num mundo que tende para a democratização, sub-siste uma ilha de resistência aristocrática (*Aristocracia*: forma de organização social e política em que o governo é monopolizado por uma classe privilegiada; classe da nobreza; casta; fidalguia; nobreza; distinção; superioridade).

Esta ilha é constituída pelo representantes da Cultura, classe privilegiada que tira os seus títulos de nobreza e distinção da superioridade do Gôsto. A superioridade do Gôsto é fato tão basicamente indiscutível para os membros da casta, como o era a superioridade do Sangue para a nobreza de linhagem. Em ambos os casos, existe um desprezo bastante marcado pela plebe, considerada de uma grosseria insupportável. (Para a Aristocracia do Gôsto, a plebe é considerada matéria prima do mais fino sabor, enquanto espetáculo.

## Três Conceitos Sociais do Cinema

Mas como espectadora, não merece o menor crédito. Em outros termos, o povo tem o direito de ser consumido, mas não de ser consumidor).

A manutenção da classe aristocrática pelo resto da sociedade nunca chega a constituir um problema moral para os membros da casta. Era tão normal, para a Aristocracia do Sangue dos séculos passados, fazer uma festa no castelo sob os olhos dos camponeses miseráveis, como para a moderna Aristocracia do Gosto custear uma Bienal ou um Festival através de impostos tirados de uma população predominantemente analfabeta.

Aristocracia do Gosto e Aristocracia do Sangue tem ainda em comum o gosto do Raro: um quadro pintado a mão tende naturalmente a ser considerado obra de arte. Uma folhinha é, quase que por definição, um produto industrial desprezível, qualquer que sejam as suas virtudes artísticas. Só o tempo pode curar o objeto industrializado de sua baixa condição: um cartaz moderno é uma vil expressão de comercialismo. Antigo, e rarificado pela destruição da quase totalidade dos exemplares, ele passa a ter um nível de respeitabilidade compatível com a Obra de Arte. Essa valorização do Antigo é, também, uma característica fundamental da concepção aristocrática do mundo.

O cinema, arte de massas, e resultado de uma técnica complicada que cheira desagradavelmente ao industrial, demorou para incorporar-se ao patrimônio da Aristocracia Cultural. Na medida, porém, em que alguns autores conseguiram um divórcio de gosto com a plebe, abriram-se grandes perspectivas.

O cinema brasileiro tem, neste campo, um pioneiro notável: o modelar autor de "Limite", Mário Peixoto, prestigioso alquimista do nunca visto.

A tarefa, porém, de amarrar o cinema aos conceitos aristocráticos, não é das mais fáceis, pois existe o desagradável problema da subsistência econômica. Arte e Aristocracia, no plano econômico, combinam-se tradicionalmente através de uma instituição: o Mecenato.

É possível o Mecenato cinematográfico? Sim, dentro de certos limites

(desculpem a referência involuntária). Para o mecenas, entretanto, este tipo de mecenato terá sempre um fraco rendimento. As conotações triviais do cinema, a existência fugaz do filme (que só aparece quando projetado), pouco contribuem para o prestígio de um salão, ou de um Banco. E o filme é tão ou mais caro do que uma boa coleção de pinturas. Como hesitar?

O Governo? É evidentemente a solução. Mas os governos revelam geralmente uma propensão odiosa a não concordar em financiar a denúncia de suas incapacidades em resolver problemas, que constituem os temas dominantes do cinema e da literatura.

A solução drástica constituiria em mudar a forma de Governo. Infelicidade: a experiência demonstra que, passada a revolução, qualquer Governo revolucionário deixa de se interessar nas denúncias sociais, por razões óbvias de sobrevivência. Terrível impasse do conceito aristocrático-revolucionário do cinema!

Vejo no Mecenato e no conceito aristocrático de cinema algumas e grandes virtudes: a de pesquisa desinteressada, de afirmação de personalidade, de altivez dos conceitos e da liberdade de formas. Condeno-lhes a insuficiência, a dependência e a marginalidade. Insuficiência em suprir, de maneira regular, as necessidades do cinema. Dependência de outros sistemas econômicos, que não o cinematográfico, que provocam uma situação colonialista a meu ver deprimente para os eternos dependentes. Marginalidade que provoca no meio cinematográfico, isolado pelo Mecenato das realidades econômicas e sociais do mundo moderno, uma alienação cada vez maior e uma tendência muito forte a contemplar o passado (com o qual tem em comum certo horror à industrialização) em vez de viver o presente e construir o futuro.

## O MERCADO, OU O CONCEITO DO ENTRETENIMENTO DEMOCRÁTICO

Qualquer que seja o regime político-econômico, o futuro encerra uma universalização do consumo, fruto do de-

envolvimento tecnológico da produtividade. Cada vez mais produtos deverão ser distribuídos entre em número cada vez maior de cidadãos. Por isso, o Mercado, que representa a capacidade de consumir da coletividade indica o caminho da democratização, em contraponto com o Mecenato aristocratizante.

O estudo do mercado, nas suas várias facetas, me parece ser assim uma das tarefas essenciais de qualquer espírito legitimamente progressista. No caso do cinema, esse estudo adquire maior importância devido às características próprias do sistema de venda, que eu chamaria:

- 1) a imposição do mercado global;
- 2) a incógnita do preço de venda.

### 1) A Imposição do Mercado Global

Quizesse eu abrir amanhã uma fábrica de móveis, teria por certo que me preocupar com o mercado para sua venda. Poderia, de início, vendê-los aos meus vizinhos. Criando fama na cidade, poderia vendê-los aos meus concidadãos do Município. Numa fase posterior, invadiria o mercado das cidades vizinhas, e, quem sabe, crescendo muito a minha empresa, poderia cobrir com os seus produtos a área do Estado, e talvez um dia do País todo. O meu mercado iria assim crescendo, do nível de relações pessoais até a população global do País, numa progressão suave que me permitiria nascer pequeno para tornar-me um industrial de âmbito nacional.

Se a minha vocação fôr de empresário cinematográfico, entretanto, a problemática será totalmente diferente. Só poderei pensar em fazer um filme, em bases economicamente saudáveis, desde que me seja assegurado, *no mínimo, o mercado global do País*, e talvez seja necessário, além disso, uma penetração no mercado estrangeiro.

Esta característica da produção cinematográfica — a tirania do gigantismo de mercado — faz com que, mais do que em qualquer outro setor, o estudo de mercado seja fundamental para qualquer ação empresarial.

### 2) A Incógnita do Preço de Venda

As perguntas básicas que fundamentam toda ação empresarial na indústria são:

- qual será o preço de custo do produto?
- qual será o preço de venda do produto?

Para praticamente todos os produtos, é muito mais fácil verificar o preço de venda (basta entrar em lojas ou consultar concorrentes, para saber qual o preço de venda de um par de sapatos, um avião a jato ou um boi zebu) do que calcular o preço de custo, em que entram em jogo séries grandes de fatores.

No caso do cinema, a previsão do preço de custo é igualmente complexa, e sujeita a fatores aleatórios, como mau tempo ou doenças e incapacidade dos atores. Mesmo assim, é possível uma razoável aproximação das estimativas de custo.

O preço de venda do filme, entretanto, é extremamente flutuante e imprevisível, fruto que é da multiplicação de dois fatores: o preço da entrada (dado até certo ponto conhecido) pelo número de ingressos vendidos (sujeito a variações enormes de acordo com a fita).

Só a estatística, permitindo a justaposição e confronto das experiências, pode dar ao empresário uma imagem virtual do mercado potencial de cada filme — mais hipótese de trabalho do que base segura —, sobre a qual ele poderá até certo ponto raciocinar o seu empreendimento.

O Mercado cria, em relação ao Mecenato, grandes complicações funcionais para o cinema, e obriga a introduzir a noção de empresário. Enquanto o mecenas é, a um só tempo, financiador e mercado, o Mercado é apenas comprador em potencial. Para atingí-lo, é preciso armar financeiramente o filme, produzi-lo e comercializá-lo. A extrema complexidade do sistema de comercialização do cinema, as incógnitas dos preços de custo e de venda (que dificultam terrivelmente os financiamentos) são obstáculos que só podem ser removidos pelo estudo, pela con-

## Três Conceitos Sociais do Cinema

quista cada vez maior do potencial de mercado, em suma, por uma experiência acumulada.

Num mercado em formação, a ação empresarial torna-se ainda mais imprescindível: só ela pode, com a necessária amplitude e o indispensável fôlego, criar o suporte organizativo de produção.

Todo o moderno arsenal mercadológico (estudo de mercado, estratégia, promoção, propaganda, etc.) deveria, mais do que qualquer outro fator, estar a serviço do cinema. Como observa Ignácio de Loyola, "o cinema é dos únicos produtos que a gente compra sem ver, sem saber o que é". Formar e difundir uma imagem deste produto é condição essencial para a penetração do mercado. E esta uma tarefa que escapa à ação pessoal e isolada do produtor independente, e só pode ser desenvolvida em escala de empresa organizada, de certo vulto e de ação permanente.

Nos últimos anos, vimos surgir o que é básico para qualquer cinema: o talento, que encontrou na figura do autor-produtor, a sua fórmula prática. O próximo passo deverá ser a constituição da empresa conquistadora e sustentadora de Mercado, que só terá alguma possibilidade de tornar-se vitoriosa se tiver características altamente profissionais, dentro de técnicas modernas de mercadologia.

Resta o fato de que o aparecimento de empresários no cinema é tão difícil quanto o surgimento de talentos criativos, e até um certo ponto mais improvável, pois que a vocação empresarial encontra, em outros setores, terfilme — mais hipótese de trabalho do que base segura —, sobre a qual ele poderá até certo ponto raciocinar o seu empreendimento.

**MERCADO E EMPRESA**

O Mercado cria, em relação ao Mecanato, grandes complicações funcionais para o cinema, e obriga a introduzir a noção de empresário. Enquanto o mecenas é, a um só tempo, financiadores mais férteis e promissores. Mas acredito que uma mudança de atitude mental, por parte dos organismos de

Estado e dos próprios profissionais de cinema, poderia ajudar poderosamente a eclosão empresarial. Sem essa organização de empresa, creio que continuaríamos, por longo tempo, a ouvir dois monólogos: o dos órgãos de governo, que continuarão a não encontrar, concretamente, quem estimular de forma viável. E o dos profissionais, sujeitos aos altos e baixos das veleidades dos mecenas governamentais e particulares, a clamar por estímulos que eles não estão em condições de aproveitar.

**O SERVIÇO, OU O CONCEITO UTILITÁRIO**

Acompanha-me, de há muito, a crença de que o que influirá de maneira decisiva sobre o desenvolvimento do cinema no Brasil, será a demonstração de sua eficiência em resolver problemas de âmbito nacional. Mais do que o cinema-entretenimento, ou o cinema-polêmica social, ou o cinema-cultura, creio que o cinema de que a coletividade brasileira realmente precisa, no momento, é o cinema — divulgação de conhecimentos.

E hoje lugar comum do desenvolvimento ver na educação um dos fatores essenciais ao progresso, e na resistência tradicionalista às mudanças o seu principal entrave. Creio na eficiência do cinema em ensinar, e, mais ainda, no seu poder de modificar mentalidades. Creio que as suas virtudes potenciais neste setor não chegaram a ser utilizadas, nem mesmo percebidas, num mundo que não tomou ainda consciência da enorme revolução em que a moderna linguagem audio-visual substitue, em áreas cada vez maiores, a tradicional linguagem da palavra e da escrita.

A educação é, de todos os fatores da capitalização, um dos mais custosos. E, também, um dos setores da atividade humana mais preso ao tradicionalismo: a escola que frequentavam os nossos pais não é nada diferente daquela que frequentam nossos filhos. A revolução industrial modificou fundamentalmente os transportes, a produção industrial, as comunicações, os conceitos políticos e sociais, a arte de lavar a roupa

ou de produzir energia. Mas lá estão, há várias gerações, o professor e os alunos, o quadro negro e o caderno, num ambiente onde a única novidade é a esfera da caneta — quando permitida.

Resultado: num mundo em que a produtividade aumenta a passo de gigante, o ensino continua a trabalhar no mesmo ritmo de produção. Não havendo melhoria de produtividade, não há melhoria de rentabilidade: em todo o mundo, a tarefa de ensinar — talvez a mais importante para a sociedade — passa a ser uma das pior retribuídas, o que afasta do ensino muitos dos elementos mais capacitados, atraídos por outras atividades mais lucrativas.

Mesmo assim, o custo da educação continua excessivamente alto, é só realmente acessível à totalidade das sociedades ricas, ou à parte privilegiada das sociedades pobres. Nessas últimas, as elites pouco numerosas são incapazes de fornecer os quadros para o ensino tradicional, agravando-se desta forma o problema.

É ao meu ver espantoso que só nos últimos anos, venha a ser pensada a aplicação ao ensino das técnicas que o entretenimento desenvolveu: cinema e televisão. Para o cidadão de 1900, a idéia de uma representação dramática sem a presença física do ator era certamente impensável (essa presença fazia, e ainda faz, hoje, parte da conceituação aristocrática de espetáculo, perfeitamente simbolizado na homenagem que o ator vem, no final da peça, prestar ao espectador numa reverência digna de qualquer côrte seiscentista). A presença física do professor, na escola, ainda é um tabu que só não é quebrado porque a produção do filme educativo não atingiu os padrões de comunicabilidade que o cinema conseguiu no entretenimento.

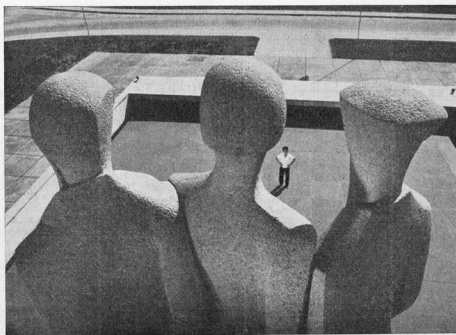
Achar caminhos para uma revolução industrial no ensino, repensar o cinema como educador, incorporando nisto toda a experiência do cinema-entretenimento, e do cinema-publicitário, e fazê-lo atuar nos mais variados setores: esta

me parece a grande tarefa proposta aos homens de cinema. Não penso apenas na escola, mas (e principalmente), nos vários tipos de treinamento, orientação, informação, da vida pós-escolar, cada vez mais necessários com o progresso tecnológico. Um profissional formado pela escola se torna desatualizado em poucos anos, e hoje o ensino escolar representa apenas o núcleo inicial do conhecimento. Para os grandes problemas básicos de desequilíbrios regionais, reformas estruturais, determinação das vocações, planificação econômica, deveria ter a sociedade, no cinema e na televisão, um poderoso agente capaz de modificar conceitos, desvendar o futuro, implantar e dar crédito a novas técnicas, preparar e motivar para a evolução progressista.

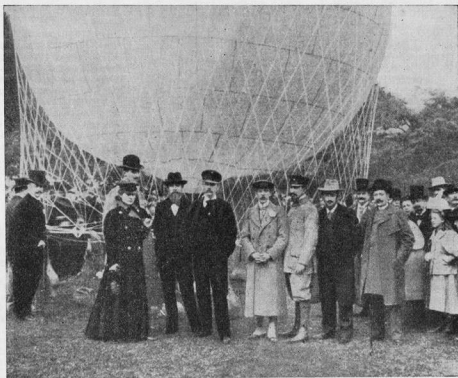
Agente multiplicador do pensamento e dos conhecimentos das elites modernizantes, o cinema e os vários recursos audio-visuais, deveriam, ao meu ver, ter nos países em via de desenvolvimento o seu grande papel. Papel de tal destaque, que deveria colocá-lo no primeiro plano das atividades humanas, nêstes países. É nesta área de Serviços que vejo a grande possibilidade de afirmação do cinema no Brasil, a prova de sua essencialidade.

E, pois, na área do Serviço, dentro do conceito utilitário, que eu vejo as mais brilhantes possibilidades. Não desconheço o fato de que tais possibilidades, para se concretizarem, deveriam ser reveladas e impostas a uma sociedade que as ignora. Volto, para tanto, ao esboço da tese do clamor reivindicatório, proposto no início dêste artigo, e proponho novos temas às nossas reivindicações que poderão ser expressas nas seguintes faixas de comício:

- "Insuficiente o dirigente que, tendo o cinema como arma contra a ignorância, não o utiliza".
- "Lá aonde a escrita não penetra, o filme é o veículo de comunicação".
- "Para constituir uma sociedade moderna, é preciso uma linguagem moderna. Linguagem moderna é a audio-visual".



**O Monumento, de Jurandir Noronha, adiciona emoção, via recursos cinematográficos, ao monumento aos mortos da II Guerra Mundial**



**O mundo de Santos Dumont está reconstituído em Uma Alegria Selvagem, de Jurandir Noronha, que se apoia em preciosa documentação**

# Filmes brasileiros lançados

**OS ABAS-LARGAS** — Direção de Sanin Cherques. Produção de Paulo Amaral Fontoura. Roteiro de J. C. Paixão, baseado em argumento de Glauco Saraiva. Fotografia de Angelo Riva. Música de Jorge Amarante. Cenografia de Hardy Dendame. Elenco: Sérgio Roberto, Irene Kovak, Jorge Karam, Dimas Costa, Eva Nery, Nina Guimarães, Angelo Paretti, Georgia Quental, Jorge Amarante, Pedro R. Fragoço, Glauco Saraiva, Major Prado, Capitão Vargas, Tenente Ortiz. Produção: Lupa Filmes (Pôrto Alegre). Herbert Richers. Lançamento 11/3.

**ARIGÓ / OS FENÔMENOS DO ESPÍRITO DO DR. FRITZ** — Direção e produção de Virgílio T. Nascimento. Fotografia (em Eastmancolor) de Giorgio Attili. Música de Márcia de Lorena. Prod.: Cia. Cinematográfica V. T. Nascimento (São Paulo). Lançamento: 24/5.

**O BEIJO** — Direção e produção de Flávio Tambellini. Roteiro de Flávio Tambellini, Glauco Couto e Geraldo Gabriel, baseado na peça «O Beijo no Asfalto», de Nelson Rodrigues. Fotografia de Tony Rabatoni, Amleto Daissé e Alberto Attili. Música de Moacir Santos. Cenografia de João Maria dos Santos. Elenco: Reginaldo Faria, Neli Martins, Jorge Dória, Fregolente, Xandó Batista, Norma Blum, Eliezer Gomes, Glauco Rocha, Betty Faria, Elisabeth Gasper, Georgia Quental, Liana Duval, George Cherkas, Paulo Max Prod.: Flávio Tambellini Produções Cinematográficas, Columbia Pictures e Cia. Cinematográfica Serrador (Rio); Distr.: Columbia Pictures. Lançamento: 17/7.

**CRIME DE AMOR** — Direção e produção de Rex Endsleigh. Roteiro de Rex Endsleigh e Edgar da Rocha Miranda baseado em uma peça de Edgar da Rocha Miranda. Fotografia de Rodolfo Neder. Música de Remo Usai. Elenco: Beyla Genauer, Carlos Alberto, Joana Fomm, Carmen Klaim-

berg, Renato Murce, Zeni Pereira, Maria Pompeu, Hugo Carvana, Elídio Nascimento, Rosângela Maldonado, Armando Nascimento, Mozart Cintra, Milton Leal, Iolanda Born, Clementino Kelé. Prod.: Lina Filmes (Rio); Difilmes. Lançamento: 26/8.

**CRÔNICA DA CIDADE AMADA** — Direção de Carlos Hugo Christensen. Produção de Paulo Serrano e Carlos Hugo Christensen. Roteiro de Millor Fernandes, baseado em contos de Paulo Mendes Campos, Origenes Lessa, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Rodrigues, Dinah Silveira de Queiroz e Fernando Sabino. Fotografia (em Cinemascope e Eastmancolor) de Ozen Sermet. Música de Lyrio Panicalli. Elenco: Ana di Prado, Procópio Ferreira, Magalhães Graça, Siwa, Hamilton Ferreira, Germano Filho, José Carlos Correia, Lúcio Pereira, Cecil Thiré, Vagareza, Armando Nascimento, Fregolente, Jayme Costa, Janira Santiago, Arthur Semedo, Márcia de Windsor, Marivalda, Lita Palácios, Mário de Luceana, Grande Otelo, Adalberto Silva, Sérgio de Oliveira, Oscarito, Liana Duval, Ismália Penna, Oswaldo Louzada, Duarte de Moraes, Milton Carneiro, Jardel Filho. Art Filmes (Rio). Lançamento: 27/9.

**ENCONTRO COM A MORTE** — Direção, roteiro e argumento de Arthur Duarte. Produção de Adhemar Gonzaga. Fotografia de Aurélio Rodrigues. Música de Jaime Mendes. Cenografia de Francisco Duarte. Elenco: Irma Alvarez, Rosita Tomaz Lopes, Orlando Villar, Márcia Rocha, Fernando Pereira, Rodolfo Arena, Arnaldo Montel, Labanca. Prod.: Carioca Filmes (Rio). UCB. Lançamento 31/5.

**ENTRE O AMOR E O CANGAÇO** — Direção e roteiro de Aurélio Teixeira, baseado na peça «Sangue na Terra», de Péricles Leal. Produção de J. Barbosa. Fotografia (em Cinemascope) de Rodolfo Neder. Música de Catulo de Paula. Elenco: Geraldo Del Rey,

Rejane Medeiros, Milton Ribeiro, Emmanuel Cavalcanti, Joffre Soares, Lidio Silva, João di Sordi, Walter Tobias, Ladoy Astor, Luiz Antônio, Carmen Bittencourt, Aurélio Teixeira, Antônio Carnera. Prod.: Copacabana Filmes (Rio) e Fama Filmes (São Paulo). Lançamento: 29/11.

**A FALECIDA** — Direção de Leon Hirszman. Produção de Joffre Rodrigues e Aloisio Leite Garcia. Roteiro de Leon Hirszman e Eduardo Coutinho, baseado na peça de Nelson Rodrigues. Fotografia de José Medeiros. Música de Radamés Gnattali, sobre tema de Nelson Cavaquinho. Cenografia de Regis Monteiro. Elenco: Fernanda Montenegro, Ivã Candido, Paulo Gracindo, Nelson Xavier, Joel Barcelos, Wanda Lacerda, Hugo Carvana, Dinorah Brillante, Glória Ladani, Virginia Vale, Zé Kéti, Wilmar Menezes, Oswaldo Ferreira. Prod.: Produções Cinematográficas Meta (Rio). Lançamento: 27/9.

**OS FUZIS** — Direção de Ruy Guerra. Produção de J. Barbosa. Roteiro de Ruy Guerra, baseado em argumento de Ruy Guerra e Miguel Torres. Fotografia de Ricardo Aronovich. Música de Moacir Santos. Cenografia de Calzans Neto. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonidas Bayer, Ivã Candido, Paulo César, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Ruy Polanah, Joel Barcellos. Prod.: Copacabana Filmes (Rio); Herbert Richers. Lançamento: 8/2.

**GRANDE SERTÃO** — Direção, produção e roteiro de Geraldo e Renato Santos Pereira. Baseado no romance «Grande Sertão: Veredas», de Guimarães Rosa. Fotografia de José Rosa. Música de Radamés Gnattali. Elenco: Luigi Picchi, Maurício do Vale, Sônia Clara, Joffre Soares, Graça Mello, Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Gilberto Marques, Ivan de Souza, Olegário Mundim. Prod.: Vila Rica Cinematográfica (Rio) e Vera Cruz (São Paulo); Herbert Richers. Lançamento: 21/7.

**HISTÓRIA DE UM CRÁPULA** — Direção e produção de Jece Valadão. Roteiro de Jece Valadão e Victor Lima, baseado em história de Maria Inez Souto de Almeida. Fotografia de Rodolfo Neder. Música de João Negrão. Elenco: Jece Valadão, Vera Vianna, Sonia Dutra, José Lewgoy, Jorge Doria, Iná Meirelles, Mario Lago, Milton Rodrigues, Claudio Cavalcanti, Rafael Almeida, Esmeralda Barros, Amelia Simone. Prod.: Magnus Filmes (Rio); Herbert Richers. Lançamento: 20/9.

**MEU JAPÃO BRASILEIRO** — Direção de Glauco Mirko Laurelli. Produção de Amácio Mazzaropi. Roteiro de Gentil Rodrigues. Fotografia (em Eastmancolor) de Rudolf Iscey. Música de Hector Lagna Fietta. Elenco: Mazzaropi, Geny Prado, Celia Watanabe, Francisco Gomes, Carlos Garcia, Reinaldo Martini, Judith Barbosa, Zilda Cardoso, Adriano Stuart, Elk Alves, Bob Junior, João Batista de Souza, Durvalino de Souza, Clay Nititelo, Yvonne Hirata, Tokio Shigeyama, Kazuo Abe, Akira Matsuyama. Prod.: PAM Filmes (São Paulo). Lançamento: .. 15/3.

**NOITE VAZIA** — Direção, produção, roteiro e argumento de Walter Hugo Khouri. Fotografia de Rudolf Iscey. Música de Rogério Duprat. Cenografia de Pierino Massenzi. Elenco: Norma Bengell, Odete Lara, Mário Benvenuti, Gabrielle Tinti, Lisa Negri, Mari-sa Woodward, Célia Watanabe, Júlia Kovaks, Darcy Cardoso, Ricardo Rivas, Wilfred Khouri, Laura Maria, Zimbo Trio. Prod. Kamera Filmes e Vera Cruz (São Paulo); Cinedisitri. Lançamento: 28/3.

**NO TEMPO DOS BRAVOS** — Direção e roteiro de Wilson Silva. Produção de Cezário Felfelli e Wilson Silva. Roteiro de Ismar Pôrto e Wilson Silva. Fotografia de Afrodísio P. de Castro. Música de Remo

Usai. Cenografia de Alexandre Horvat. Elenco: Dartagnan Melo, José Pinha, Gilda Herther, Paulo Roberto Rangel, Sérgio Pinha, Gilvan Gilbert, Togo Goulart, Roberto Almeida, Walter Calaza, Leonidas de Queiróz, Elisabeth Botelho, Ricardo Moreira. Wilson Silva Produções e Copacabana Filmes (Rio); Fama Filmes (São Paulo). Lançamento: 18/1.

**UM RAMO PARA LUIZA** — Direção de J. B. Tanko. Produção de Herbert Richers e Paulo Pôrto. Roteiro de Paulo Pôrto, Alinor Azevedo e J. B. Tanko, baseado no romance de José Condé. Fotografia de José Rosa. Música de João Negrão. Elenco: Paulo Pôrto, Sônia Dutra, Darlene Glória, Paulo Padilha, Edmundo Lopes, Teresinha Mendes, Magalhães Graça, Elisabeth Gasper, Cláudio Cavalcanti, Fernando Pereira, Costa Lima, Angelito Melo, Mário Petraglia, Suzy Montel, Glória Goulart, Leila Lopes, Roberval Rocha, Irani Benvenuti, Lúcia Alves. Herbert Richers (Rio). Lançamento: 11/10.

**SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA** — Direção, roteiro e argumento de Luís Sérgio Person. Produção de Renato Magalhães Gouveia. Fotografia de Ricardo Aronovich. Música de Cláudio Petraglia. Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Ana Esmeralda, Otelu Zeloni, Darlene Glória, Osmano Cardoso, Cecília Rabelo, Armando Sganzerla, Nadir Fernandes, Silvío Rocha, Altamiro Martins, João Chalherani, J. Laffront. Socine Produções (São Paulo); Columbia Pictures. Lançamento: 22/11.

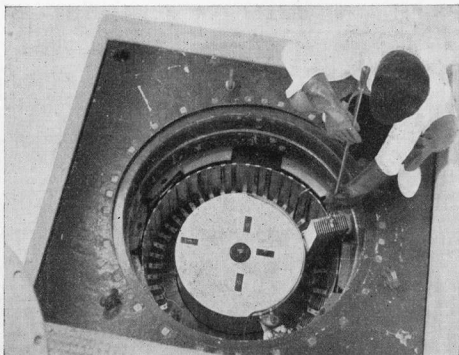
**SOCIETY EM BABY-DOLL** — Direção de Luís Carlos Maciel e Waldemar Lima. Produção de Luiz Augusto Mendes. Roteiro de Luís Carlos Maciel e Waldemar Lima, baseado na peça de Henrique Pongetti. Fotografia de Waldemar Lima. Música de Roberto Me-

nescal. Cenografia de Gianni Ratto. Elenco: Nathalia Timberg, André Villon, Italo Rossi, Sérgio Britto, Yoná Magalhães, Aldo di Maio, Marieta Severo, Cecil Thiré, Zilca Salaberry, Lady Hilda. Luis Augusto Mendes Produções (Rio). Lançamento: 15/11.

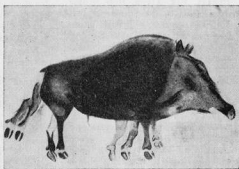
**OS VENCIDOS** — Direção, de Glauro Couto. Roteiro de Mgiuel Tôrres, Glauro Couto e João Bethancourt. Fotografia de Ozen Sermet e Tony Rabattoni. Música de Remo Usai. Elenco: Jorge Dória, Anik Malvill, Jaime Filho, Breno Mello, Eliezer Gomes. Marte Filmes (Rio); UCB. Lançamento: 7/7.

**VEREDA DA SALVAÇÃO** — Direção, produção e roteiro de Anselmo Duarte, baseado na peça de Jorge Andrade. Fotografia de Ricardo Aronovich. Música de Diogo Pacheco. Cenografia de José Pereira da Silva. Elenco: Raul Cortez, José Parisi, Esther Mellinger, Léila Abramo, Margarida Cardoso, Maria Izabel, Stênio Garcia, José Pereira, Anita Sbrano, Aurea Campos, Yola Maia, Maria da Silva, Silva Sbrano, José Sbrano, José Fregolente, Poty-guar Lopes, Teresinha Cubana, Eugênio Nascimento, Alda Maria, José Manil, Marai Estrada Calipá. Cinedistri (São Paulo). Lançamento: 29/11.

**O VIGILANTE CONTRA O CRIME** — Direção de Ary Fernandes. Produção de Alfredo Palácios e Cláudio Petraglia. Roteiro de Fábio N. Silva, baseado em seu argumento para a tele-novela «O Vigilante Rodoviários». Fotografia de Oswaldo de Oliveira. Música de Renato Damiani. Cenografia de José P. Silva. Elenco: Carlos Miranda, «Tuca» (o cachorro), Lola Brah, Milton Ribeiro, Amandio Silva Filho, Caetano Gherardi, Astrogildo Filho, Marcia Cardel, Hélcio Meneses, Thales Pena, Ary Fontenele, Marcia Real. Marte Filmes (São Paulo). Lançamento: 15/2.



O Reator Argonauta, documentário dirigido por Manuel Ribeiro



A Pré-História do Cinema, desde o homem das cavernas até o Teatro Ótico de Reynaud, revive no diafilme realizado por Alex Viany

## Cinema e Fotografia

---

B. J. Duarte

Desde que o cinema foi inventado dispôs-se a procurar e a firmar sua posição no concerto das artes já definidas, libertando-se, tão depressa quanto podia, das amarras que o retinham preso aos diques de construção e de iniciação artística. E, impellido pela dinâmica estrutural com que nascera, passou a buscar igualmente, nos vários setores da atividade humana, os elementos de que necessitava, para enriquecer suas realizações, ainda claudicantes e tímidas. Um dos setores mais procurados foi o do Teatro, o que se fez sem o menor constrangimento, pois o cinema primitivo nada mais almejava senão ser um mudo e máu imitador de tudo quanto se passava nos palcos. Dali se tiravam os cenários, os atôres, o vocabulário, os encenadores, como se o destino e a meta principal do Cinema fôsse realmente o de pôr em lata o Teatro, suas peças, seus intérpretes. Só mais tarde, na proporção em que o Cinema ia descobrindo seus próprios meios de expressão, ia inventando os múltiplos instrumentos de sua técnica, ia desdobrando seus recursos, ou os de

laboratório e os da montagem (fusões, escurecimento, sobreposição de imagens, as possibilidades do corte na sucessão das cenas, engastadas nas seqüências, sua duração na continuidade rítmica do filme), só mais tarde o Cinema se aperceberia de que constituía um corpo independente, autônomo com vitalidade insuspeitada na congregação das artes chamadas maiores. Instituiu, então, suas próprias escolas, enfrentou seus problemas, propôs suas teses, sem se ater exclusivamente às outras artes, embora se valesse e se apropriasse, em seu proveito, dos princípios genéricos de umas, de elementos particulares de outras, de fundamentos específicos de tôdas em geral.

É certo também que, depois de adquirir voz, o Cinema voltou bruscamente ao seu passado, caricaturando grotescamente o Teatro, do drama à comédia, do burlesco ao de variedades, com todos os seus vícios, o lugar comum, as suas convenções. Passado, entretanto, o entusiasmo dos primeiros momentos, dos "talkies 100%", dosando a voz e os ruidos, como já houvera feito anterior-

mente com a luz e o gesto, foi o Cinema readquirindo sua autonomia, a sua personalidade, aos poucos em certos países, como alguns entre os latinos, mais rapidamente em outros de maior experiência e de mais recursos técnicos, como o norte-americano e alguns europeus. E — fato curioso — enquanto nesses países europeus — e latinos, por influência do europeu — o Cinema não se desligava totalmente das fórmulas teatrais, dos modos analíticos de expressão, no cinema norte-americano, a evolução se fazendo mais prontamente, criou-se, desde logo, a síntese cinematográfica, a movimentação, a limpidez característica, em contraste com a lerdeza do discurso cinematográfico no cinema europeu. O contrário se verificou com a Fotografia nesses mesmos países: nos europeus, a Fotografia é, em geral, sintética — poucos pormenores, traços secos ou apenas aparentes, iluminação densa, revelando, de relance, o todo da composição do quadro; nos Estados Unidos, a Fotografia é quase sempre analítica: esmiuçamento do tema, exame agudo do assunto, luzes difusas por sobre todos os elementos da composição. E as causas do fenômeno se tiram de raízes profundas, a meu ver: nos países europeus, velhas civilizações, antiquíssima culturas, vinha-se aglomerando uma tradição teatral de que só a muito custo se libertaria totalmente o cinema dessas nações. Por isso, ali, a influência do Teatro continuou a incutir-se nos estúdios de produção, emprestando à realização cinematográfica, os seus atôres — “de la Comédie Française”, como se vangloria até hoje o cinema francês — as suas inflexões. Nos Estados Unidos, país nôvo, onde o progresso andou muitas vezes à frente da civilização sem muito apêgo à tradição, o Cinema teve, desde o início, um impulso notável, já nasceu como um grande negócio com sua linguagem a se aperfeiçoar ao contato dos recursos materiais e financeiros que lhe deram, afinal, a ductibilidade (que os povos velhos encaram com desconfiança), formando um corpo de interpretação totalmente a salvo das influências do Teatro, uma arte que vinha nascendo

juntamente com o Cinema, no território do Novo Mundo. Houve, é verdade, movimentos de revolta nos quadros do cinema europeu, em ocasiões várias. A “Avant Garde” francesa, com a rebeldia dos Chomette, Germaine Dulac, Cavalcanti, Léger, Kirsanov, Buñuel e outros, representa na História do Cinema um dos mais sérios processos de renovação, de insubordinação contra a indústria padronizada, o mau gosto dos produtores, a comercialização do Cinema e o seu rebaixamento às preferências vulgares do público. Depois, o renascimento do cinema italiano e sua reaptação ao realismo de que houvera fugido, o ressurgimento do cinema francês e dos países dizimados pela guerra, a própria evolução do cinema inglês no rumo do naturalismo, igualmente uma ânsia renovadora, fortemente induzida pela cultura de cineastas do garbato dos Visconti, Rossellini, De Sica, Lattuada, René Clement, Clouzot, Dellanoy, Carol Reed, David Lean, e outros mais. E mais recentemente ainda o movimento da “nouvelle vague”, somado aos outros que o antecederam, parece que liberou definitivamente o cinema europeu das amarras que o retinham na estrutura tradicional do Teatro. Entretanto, com a Fotografia se verifica o contrário. O lastro milenar da cultura européia infunde à obra fotográfica um reflexo dessa cultura. Por isso, a Fotografia na Europa é mais racional, vai buscar na síntese o seu modo de expressão. Nos Estados Unidos, a cultura ainda em formação, a Fotografia sempre foi mais sensorial, indo procurar na análise os elementos com que se representar.

Esse possível paradoxo, exposto evidentemente dentro de uma possível regra, desprezando-se as exceções existentes em um e outro continente, pode expressar-se pelo seguinte esquema:

Cinema europeu	} Análise
Fotografia européia	
Cinema norte-americano	} Síntese
Fotografia européia	

Esses termos contraditórios vêm demonstrar a absoluta independência

## Cinema e Fotografia

entre Fotografia e Cinema, embora entre ambos haja íntima correlação, como existe íntima afinidade entre Desenho e Pintura. Pois, a Fotografia é, de certo modo, o desenho do Cinema. Ela serve de base, muitas vezes, sobre a qual se vai erigir, compor, expressar-se a obra cinematográfica, seu meio ambiente, até as "escolas" a que se filia. Mas, há entre Cinema e Fotografia diferenças fundamentais, que seria ocioso desdobrar, tecnicamente. Houve mesmo quem afirmasse (Almeida Sales, em "Planalto" n.º 1, outubro, 1944) ser tanto mais cinematográfica a obra, quanto menos se subordinar às leis da fotografia. Porque, acrescento eu, valendo-se dessa reflexão de Almeida Sales, a Fotografia tem por fim imediato sectionar uma fração do movimento dentro de determinado espaço, aferrando-o rigidamente à noção de tempo.

Chega mesmo a multiplicar o movimento dentro do tempo: uma tomada em câmara lenta nada mais será do que um processo de multiplicação, eis que analisando-o numa frequência acima da normal (24 quadros, ou fotografias, por segundo, no cinema sonoro), realiza um processo de decomposição, capaz de multiplicar sua duração visual. E em relação ao tempo, pode o Cinema fazê-lo retroceder, adiantar, imobilizá-lo, conforme exigirem as situações do enredo ou propor a imaginação do cineasta. O processo da Fotografia sendo estático, contrapõe-se ao Cinema, essencialmente dinâmico. Por isso, a peça cinematográfica tem sempre dois ritmos — o interior e o exterior — ao passo que a fotográfica tem apenas um — o interior. Da peça cinematográfica, a par do ritmo interior, existente em cada um de seus quadros, surge realmente um ritmo novo. A duração exata, a sucessão correta das imagens e dos planos, fazem brotar disciplinadamente esse ritmo, manifestando-se fora da imagem isolada, porque esse ritmo exterior é a soma dos ritmos de todas as imagens, dispostas no tempo (duração) e no espaço (sucessão) e organizadas nas cenas e seqüências da peça cinematográfica. É chamado de ritmo exterior, porque abrange, fora das ima-

gens constituintes de cada frase, a cadência de todo o conjunto, contrapondo-se ao ritmo interior, isto é, à harmonia, ao equilíbrio existente na composição de cada imagem separada de seu todo e ao próprio valor dramático nascido dessa disposição de elementos. Léon Moussinac, analista da obra cinematográfica, em artigo publicado há muitos anos, escreveu sobre o ritmo em Cinema: "Se numa película as imagens devem ter, em si mesmas, fora de seu significado em relação ao conjunto, beleza e valor próprios, essas qualidades podem ser diminuídas, ou ampliadas, conforme o papel e a função que elas exercem no tempo, isto é, conforme a ordem em que sucedem. Há ritmo, por conseguinte, não só dentro da própria imagem, como na sucessão em que se apresenta".

Não conheço conceituação mais clara do que essa, a respeito de ritmo interior e exterior, dois elementos imprescindíveis na formação da peça cinematográfica. Na Música, sente-se perfeitamente a existência desses ritmos: os movimentos de uma sinfonia, o comportamento de cada instrumento em um quarteto, por exemplo, são ritmos interiores em relação ao conjunto, que, então, terá um ritmo exterior, a soma de todos os movimentos ou de todas as partituras, de todos os ritmos. A Música, aliás, é de todas as artes a que mais se assemelha ao Cinema. Houve mesmo quem o definisse como sendo "a música da luz" ou "uma sinfonia de imagens".

Mas, se é imprescindível a existência desses dois ritmos na obra cinematográfica, é preciso, igualmente, haver uma rigorosa equivalência entre eles, sem que um se sobreponha ao outro, sem que, principalmente, o ritmo interior anule o exterior, porque esse é próprio do Cinema, parte essencial de sua estética. Uma seqüência constituída de belas imagens, rigorosamente compostas, de ritmo interior impecável, mas de duração e sucessão indisciplinadas, jogadas a esmo na tessitura das cenas, pode continuar a ser bela coleção de imagens, mas não será nunca uma seqüência cinematográfica, no sentido gramatical e estético do termo. E o contrário, também, é válido: pode

existir na peça cinematográfica um ritmo exterior bem medido, mas fortemente influenciado pelo ritmo interior de sua fotografia. Um exemplo oportuno dessa afirmação está na fotografia de Gabriel Figueroa, o grande iluminador mexicano. Seus quadros são todos compostos com a mais absoluta precisão. Toda a distribuição das massas é pesada e prevista nos mínimos pormenores e seu jôgo nunca se faz impensadamente. Sua fotografia é por isso racional e de tal forma se agarra à estrutura da seqüência cinematográfica, que, ao ser projetada esta, os olhos dos espectadores mais se prendem à beleza pictórica de seus quadros, do que se impressionam com a movimentação, com a cadência dêles na formação do ritmo total da peça. Por isso, em quase tôdas as películas em que Figueroa é diretor de fotografia há uma predominância de sua função sôbre a do realizador do filme, coisa inadmissível na hierarquia da criação cinematográfica. A êsse excesso pictórico, a essa exuberância de composição interior da fotografia de Figueroa, antepõe-se a secura funcional do trabalho de um Nicholas Musuraka, de um James Wong Howe, de Gregg Tolland, todos mestres da iluminação, mas estreitamente conservados dentro de suas funções no concerto criador da peça cinematográfica. Não fôssem êles os artifices disciplinados que foram e não teria o Cinema universal a rígida coesão de filmes do porte de "O Morro dos Ventos Uivantes", de "Corpo e Alma", de algumas peças componentes da famosa série de Val Lewton. E hoje, com o advento da côr na realização sistemática do filme, o seu ritmo interior ainda veio a tornar-se mais complexo e de pêso mais determinante no equilíbrio estético do Cinema. Porque a côr, manipulada por iluminadores inteligentes e sensíveis, em colaboração com os técnicos do laboratório que a tratavam, em breve passaria a ter no filme uma função dramática da maior importância. A tal propósito, permito-me aqui abrir um parêntese para citar o exemplo de um filme estranho e fascinante, "A Tortura do Médico", de Michael Powell, fotografado por Otto Heller, um dos criadores mais

vivazes dessa película inglesa. Êsse iluminador, ao responder a uma pergunta sôbre o processo utilizado na iluminação da peça, disse haver lançado mão do "psicolor". Uma pilhéria, está claro, mas que funciona dentro da pragmática do trabalho de Heller. "Eu sabia que "A Tortura do Médico" seria um filme um tanto diferente", declarou Heller, em entrevista; "por isso era preciso que eu o fizesse diferente. Julguei que a côr teria uma função fundamental nessa história angustiante, de tantos toques psicológicos. Assim, tive que ajeitar meu estilo ao tema tão impressionante. Utilizei iluminação colorida para acentuar os traços mais vinculados dos personagens e salientar o desenho mais expressivo da cenografia. Não usei a côr pela côr em si, senão para obter efeitos realmente dramáticos e participantes". Evidentemente, Otto Heller não disse nenhuma novidade nessas suas declarações, a respeito da função dramática da côr, sua "temperatura", seu ritmo na seqüência cinematográfica. Muito antes de Heller, cineastas ativos, estetas e teóricos do Cinema, como Cavalcanti, por exemplo, já haviam debatido êsse tema tão integrado na obra cinematográfica contemporânea. Mas, de qualquer forma, Otto Heller sintetizou, em suas declarações, o pensamento de alguns cineastas europeus, ingleses e franceses, que primeiro pesquisaram a côr e a incluíram verdadeiramente na dramaturgia cinematográfica. De fato, quando o mais válido processo de reprodução da côr surgiu no cinema — o "technicolor" — e que a sra. Nathalie Kalmus, esposa do inventor dessa técnica, tornava obrigatória sua assessoria em qualquer produção norte-americana realizada pelo sistema "technicolor", na França e na Inglaterra, as côres obtidas por seus iluminadores, ainda que manipuladas pelo mesmo processo, mas sem o seu "consultor" obrigatório, eram totalmente diversas daquelas com que a sra. Kalmus lambuzava a produção norte-americana, por força de disposições contratuais, no aluguel das câmaras do "technicolor". Isso porque os cineastas europeus, com outra cultura e sensibilidade mais requintada, pesquisavam "à

outrance" a função da cor na expressão dramática, faziam-na particular da ação e até do comportamento psicológico de cada cada personagem. Otto Heller, ao planejar seu trabalho para a iluminação de "A Tortura do Medo", compreendeu claramente que pelo menos 80% da construção dramática do filme dependiam de suas cores. E aplicou-as no momento exato, tratou-as na oportunidade precisa, aproveitando-se de todos os elementos formais e cenográficos da peça. Assim, o estúdio de Mark (personagem principal de "A Tortura do Medo"), o seu laboratório fotocinematográfico, a parecer uma câmara de tortura medieval, estão valorizados ao máximo pela cor e pelos matizes cromáticos que lhes aplicou Otto Heller. Os objetos dispostos em tais cenários assumem dimensões impressionantes, transcendem à sua própria configuração física, para tornarem-se símbolos cabalísticos, não raro de significação psicanalística. Todos os objetos do laboratório de Mark, seus aparelhos de revelação, seu projetor cinematográfico, até uma tela branca de projeção, tão despida de qualquer significação em sua alvura, transformam-se, com a iluminação dramática de Heller, em elementos de um "puzzle" tenebroso e hermético, a fluir terror e a envolver as personagens num véu esvoaçante, ou num manto de pesadêlo, quase imponderável em sua irre realidade onírica. É o próprio espectador, sem se aperceber, acaba por participar dessa atmosfera de angústia expectante. Passa a viver intensamente as fases da ação, a sentir em quatro dimensões aquilo que a tela conta apenas em duas... Milagre de uma câmara, cuja mecânica pode captar, num lance, numa fração mínima de tempo, os aspectos móveis do universo, dos seres e das coisas. Uma câmara e uma película sensíveis à fotografia, esse halo imponderável, capaz de multiplicar o valor estético e humano do mundo, capaz de transformar tudo numa personagem ativa do drama.

Mas, fechando o parêntese e de novo retomando as linhas divisórias e comuns entre o Cinema e a Fotografia, eu reafirmo que o tempo, sem importância na obra fotográfica, é essencial

na cinematográfica, toda ela rigidamente aferrada à sua medida e apegada à sua noção. O tempo é realmente um elemento energético, capital na formação do Cinema. É o tempo que regula a duração do plano, dá-lhe intensidade e o inclui no ritmo total da obra. Do tempo, e portanto, da duração do movimento, é que surge o ritmo exterior, o princípio mais característico do Cinema, a única arte, talvez, que trás em si essa dimensão. Creio, pois, que a verdadeira peça cinematográfica é aquela que faz o espectador sentir em quatro dimensões aquilo que a tela narra apenas em duas. Jean Epstein, um dos mais penetrantes analistas do aspecto estético do Cinema, fazia derivar o aspecto fotogênico do mundo físico, de suas variações no espaço-tempo. Porque, escreve Epstein, o espírito tanto se desloca no espaço, como no tempo. Mas, enquanto que no espaço se concebem três dimensões perpendiculares entre elas, no tempo só é possível imaginar-se uma: o vetor passado-futuro. Pode-se realmente admitir um sistema espaço-tempo, em que a direção passado-futuro atravesse pelo ponto de intersecção das três dimensões atribuídas ao espaço, no instante preciso em que ela se localiza entre o passado e o futuro, considerado o presente como o ponto do tempo, momento sem duração, tal como os pontos do espaço geométrico são considerados sem dimensão. A mobilidade fotogênica se traduz simultaneamente no espaço e no tempo. É lícito, pois, afirmar-se que o aspecto fotogênico das coisas é uma resultante de suas variações no espaço-tempo. Partindo da definição de fotogenia, proposta por Louis Delluc, expõe Jean Epstein os seguintes conceitos:

*"É fotogênico todo aspecto de coisas, homens e de almas, cujo valor moral se torne aumentado pela reprodução cinematográfica. Só os aspectos móveis do mundo, das coisas e das almas podem ter o seu valor aumentado pela reprodução cinematográfica. Tal mobilidade só deve ser considerada num sentido amplo, conforme as direções perceptíveis pelo espírito, isto é, as três*

*direções do espaço, mais a do tempo, o vetor passado-futuro. Tudo se resume numa questão de perspectiva, pois assim como, classicamente, um desenho que não tenha a perspectiva do espaço é um mau desenho, também a peça cinematográfica que não tenha a perspectiva do tempo é uma peça de mau Cinema”.*

Não me parece necessário penetrar mais a fundo pela dissertação metafísica a que se entrega Jean Epstein, para demonstrar esse aspecto fotogênico das coisas no espaço e no tempo. Mas, desejo salientar, ainda, a importância da câmara na captação desse aspecto, na formação desse clima, na construção desse ritmo. Em geral, passamos despercebidos pelo espectador os variados recursos dos meios técnicos, de que se servem os cinegrafistas na tomada de suas imagens e na formação de seu ritmo. Na imperceptibilidade dos recursos postos na execução cinematográfica e no ritmo da peça, que lhe advém, em grande parte, em sua montagem, está a pedra de toque dos cineastas legítimos. Porque a sua técnica é de tal forma trabalhada, apurada, sintetizada, que o seu produto, passando pelos órgãos visuais do espectador, vai atingir diretamente sua sensibilidade, sua inteligência, transformando as impressões provocadas pela imagem e pelos seus ritmos em profundas reações emocionais. E o espectador passa a sofrer os estados de consciência das personagens, a comportar-se mentalmente como se comportariam os participantes do drama, a viver intensamente as fases da ação, a respirar a atmosfera e o clima do tema, a sentir em quatro dimensões o que a tela conta em apenas duas. Evidentemente, essa integração insensível, mas afetiva, do espectador na trama do enredo, se faz pela habilidade, pela inteligência, pela sensibilidade do realizador e de seus colaboradores: o iluminador, o opera-

dor, os atores, o engenheiro do som, os homens da sala de corte, o compositor da música, o sonoplasta, etc., pois a construção cinematográfica se faz, ou deve fazer-se, pelo esforço conjugado de um grupo de pessoas, orientado técnica e intelectualmente por uma autoridade única: o diretor de cena. Contudo, é preciso salientar a importância da iluminação, do manejo de um câmara, susceptível de, num relance, captar os aspectos móveis do mundo, dos seres e das coisas, uma câmara sensível à fotogenia, esse halo imponderável, influente na valorização estética e humana das coisas, capaz, sobretudo, de torná-las uma personagem ativa do drama. E é preciso não esquecer que a câmara, no cinema, é um espectador móvel, ativo, tal como o espectador, no Teatro, sentado em sua poltrona, é uma câmara fixa, passiva. Sem dúvida, uma câmara digna e sóbria sabe tirar toda a fotogenia de um beco, de uma rua, de uma cidade inteira, de um homem, ou de todo um grupo de homens, ou de uma coisa, ou de uma infinidade de coisas, “exaltando a beleza poética de que estavam impregnados os objetos mais frios e prosaicos”. Nas grandes obras do Cinema universal há sempre uma perfeita funcionalidade da câmara em relação ao enredo, uma ordenação integral de idéias e de ação entre o diretor de cena e o da fotografia, colaboração imprescindível para a unidade, a coesão da obra cinematográfica, seu ritmo e sua essência. “A função do iluminador e do operador do Cinema é básica no plano de construção de uma película” — escreveu Gregg Tolland, na “Révue du Cinéma”, pouco meses antes de sua morte — “pois, de todo o pessoal no conjunto e sistema de produção, são eles que criam a imagem. No âmago da mecânica de precisão que manejam, produz-se um milagre: em fitas de celulóide, a realidade aparente se converte em imagens, as concebidas pelo narrador da história”.

## Instituto Nacional de Cinema

O Instituto Nacional de Cinema, de acôrdo com o ante-projeto em fase de tramitação ministerial, terá a finalidade essencial de executar as providências necessárias ao desenvolvimento do cinema no País, centralizando a sua administração — hoje dispersa em órgãos de vários Ministérios — bem como consolidando, inovando e ampliando o contexto legal das normas que informam a ação federal nesse setor, e criando recursos para o cumprimento de uma ampla tarefa.

No setor do fomento à produção de filmes de longa metragem, o ante-projeto estabelece normas e recursos para um tipo de financiamento capaz de atender, quanto às condições de garantia, prazo e juros, à situação e ao estágio em que se encontra a produção de filmes no País.

Cuida de ampliar a renda do filme nacional através de formas concretas para fiscalização da exibição, instituindo ainda um sistema de premiação percentual à renda obtida nacionalmente por cada filme.

Procura ainda aperfeiçoar o sistema de aplicação de capitais na produção de filmes, estabelecido pelo artigo 45 da Lei 4.131/62, fixando normas não só para a exibição do produto nacional, como também para a sua distribuição.

No setor do fomento ao filme de curta metragem, o ante-

projeto introduz modificação básica, através da qual todo filme considerado de natureza especial por suas dimensões culturais ou educativas, terá programação obrigatória, determinado número de dias por ano, em todos os cinemas.

Ainda nesse setor, preservando o interesse público, o ante-projeto abre ao filme de publicidade um mercado novo, permitindo a sua exibição nos cinemas do País.

O ante-projeto prevê a criação de uma «contribuição para desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, calculado por metro linear de cópia positiva de todos os filmes destinados à exibição comercial em cinemas e televisão».

No plano do cinema é desejável uma política liberal para a importação de filmes por várias razões, entre as quais podem ser destacadas:

a) ensaja ao público a possibilidade de amplo contato com as manifestações cinematográficas de todos os países, levando-o a conhecer, amar e compreender o cinema em toda a sua universalidade;

b) mantém salutar clima de concorrência entre os diversos cinemas nacionais, diversificando ao máximo as ofertas à exibição;

c) dá oportunidade de renda ao maior número possível de

filmes, na compreensão de que, para se exercer plenamente, a economia do cinema deve ser multinacional.

A criação da «contribuição» não hostiliza o ingresso de filmes no mercado brasileiro, porque vai constituir, na realidade, apenas o correspondente a uma atualização, em bases amplamente liberais, dos encargos que recaem sobre a importação de filmes impressos em nosso País.

Mesmo admitindo-se que a criação da «contribuição» venha atuar no sentido de restringer a importação de filmes impressos, pode-se ter como certo que essa área de restringimento se limitará àquela parcela de filmes que ingressa atualmente no mercado brasileiro em face, exclusivamente, de sua absoluta liberalidade.

Instituindo essa contribuição, o ante-projeto do I.N.C., simultaneamente extingue a tarifa sobre a importação de filmes impressos e a taxa de censura, e mantém os filmes impressos isentos do imposto de consumo.

Enfim, a promoção do desenvolvimento do cinema no País, em seus múltiplos aspectos e ressonâncias, passaria a contar, criado o I.N.C., com um órgão capaz do seu planejamento global e dotado de autonomia administrativa e recursos para executar a sua tarefa.

# CRONOLOGIA DA AÇÃO DO GEICINE

1 9 6 1

1. Estudo sôbre as possibilidades da fabricação de filmes virgens no Brasil, do que resultou o projeto de Lei n.º 3.272/61, dando isenção dos impostos para importação de máquinas e equipamentos para instalação de fábrica daquela matéria prima;
2. Estudo sôbre a instituição do financiamento cinematográfico pela Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil S.A.;
3. Decreto n.º 51.106, de 1-8-1961, definindo «filme brasileiro»
4. Projeto básico para acordos de co-produção cinematográfica;
5. Estudo sôbre a revisão do tratamento cambial e tarifário relativo à importação de filmes cinematográficos impressos;
6. Estudo sôbre a distribuição compulsória de filmes nacionais;
7. Estudo sôbre o retôrno da censura cinematográfica ao âmbito da União;
8. Projeto de Lei n.º 3386/61, isentando dos impostos a importação de máquinas e equipamentos para estúdios cinematográficos;
9. Proposta do plano de fomento à indústria cinematográfica no Estado da Guanabara, do que resultou a Lei n.º 73, de 28-11-61, desse Estado.

1 9 6 2

1. Decreto n.º 1.243, de 20-6-62, regulamentando a publicidade em cinemas;
2. Redução de 10% para 5% da tarifa aduaneira para importação de filmes virgens, conforme Resolução n.º 269, de 27-9-62, do Conselho de Política Aduaneira;
3. Fixação, pela Carteira de Crédito Agrícola e Industrial do Banco do Brasil S.A., com base em estudos do GEICINE, das normas para financiamento à produção de filmes;
4. Artigo 45 da Lei n.º 4.131, de 3-9-62 (Lei de Remessa de Lucros), regulamentado pelo Decreto n.º 52.405, de 27-8-63, que elevou de 25% para 40% o impôsto de renda sôbre a remessa para o Exterior dos rendimentos da exibição de filmes estrangeiros no Brasil, ficando o contribuinte com o direito de optar pelo depósito, em conta bloqueada, no Banco do Brasil, de 40% do impôsto devido, para utilizar na produção de filmes brasileiros.

1 9 6 3

1. Estudo sôbre a política de preços de ingressos em cinemas, do que resultou propostas para sua liberação nacional;

2. Decreto n.º 52.745, de 24-10-63, elevando de 42 para 56 o número de dias por ano de exibição obrigatória de filmes brasileiros, em todos os cinemas existentes no Brasil;
3. Decreto n.º 53.011, de 27-11-63, considerando como filme brasileiro o que for realizado na base de acordos de co-produção assinados entre o Brasil e outros países.

#### 1 9 6 4

1. Isenção do depósito compulsório para importação de filme virgem, conforme decisão de 12-6-64, do Conselho da SUMOC, baseada em sugestão do GEICINE;
2. Reformulação do projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema;
3. Decreto n.º 55.202, de 11-12-64, dando nova definição para «filme brasileiro»;
4. Isenção do imposto de consumo sobre filmes virgens de 35 mm, destinados à produção de filmes brasileiros, conforme Lei n.º 4.502, de 30-11-64, baseado em sugestão do GEICINE.

#### 1 9 6 5

1. Lei n.º 4.622, de 3-5-65, isentando dos impostos aduaneiros e de consumo a importação de máquinas e equipamentos para estúdios e laboratórios e para instalação de fábrica de filmes virgens;
2. Por sugestão do GEICINE foi baixado o Decreto n.º 56.499, de 21-6-65, estabelecendo o critério de que são inéditos, para efeito de exibição compulsória, os filmes brasileiros, na vigência do primeiro certificado de censura, ainda não exibidos no mesmo cinema, nas cidades com mais de 5 cinemas e, na mesma localidade, nas cidades com até 5 cinemas;
3. Atendendo a sugestão do GEICINE, a Superintendência Nacional de Abastecimento liberou os preços dos ingressos de cinema;
4. Foi assinado convênio com o Ministério da Educação e Cultura, no valor de Cr\$ 10.000.000, dos quais Cr\$ 4.500.000 foram aplicados na revista **Filme & Cultura**, e 5.500.000 destinados ao Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica para a realização de pesquisa sobre a exibição compulsória de filmes brasileiros;
5. Elaboração do projeto final do Instituto Nacional de Cinema, com a audiência dos Ministérios da Educação e Cultura, Planejamento e Coordenação Econômica, e da Justiça e Negócios Interiores.





FILME & CULTURA é editada, mediante convênio, pelo INCE (Ministério da Educação e Cultura) e GEICINE (Ministério da Indústria e Comércio). Os artigos assinados não representam, necessariamente, pensamento do Instituto Nacional de Cinema Educativo ou do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica.

REDAÇÃO: Praça da República, 141-A — 2º andar. A transcrição de artigos de «Filme & Cultura», na íntegra ou em parte, só pode ser feita mediante autorização prévia, por escrito, da Direção da revista. Coordenação: Ely Azeredo. Redação: Paulo Perdigão. Arte: José Carlos Avellar. Desenho da capa: Milton Lando.

*Fotografia da capa: A Linguagem da Dança.*