

2

novembro/dezembro 66

- O Projeto do INC
- A Crítica e o Cinema Novo
- Neo-Realismo
- Wyler
- Educação Para o Cinema
- O Expressionismo
- Cinema Japonês ●●●●●

FILME CULTURA





Êste número de FILME & CULTURA foi editado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do prof. Raymundo Moniz de Aragão. Os artigos assinados não representam, necessariamente, o pensamento do INCE.

FILME & CULTURA apresenta o seu segundo número, com nova feição gráfica. E registra, especialmente, em suas páginas, a íntegra da mensagem e do projeto do Instituto Nacional de Cinema, cuja criação proporá ao desenvolvimento do cinema no País uma nova escala de grandeza.

Que os leitores nos remetam as suas sugestões, para que "FILME & CULTURA" venha a ser, cada vez mais, uma contribuição ao debate e ao estudo dos problemas de cinema.

Flávio Tambellini

TRAJETÓRIA DE WILLIAM WYLER	4	Antonio Moniz Vianna escreve sobre o cineasta de «O Colecionador». Filmografia completa.
PANORAMA DO CINEMA DIRETO	10	Tôda a verdade sobre o cinema-vérité, ou cinema-direto, um balanço de P. R. Browne.
A SOCIOLOGIA DO "JEITO"	16	Roberto de Oliveira Campos fala do «jeito», adequação entre a lei e a hostil realidade.
ORIGENS E REFLEXOS DO NEO-REALISMO	18	Paulo Perdigão aponta em duas décadas algumas bases do cinema italiano moderno.
A CRÍTICA E O CINEMA NOVO	26	Três vozes da crítica: primeiras respostas ao inquerito sobre a incógnita do «cinema novo».
UMA ALEGRIA SELVAGEM	30	Jurandyr Noronha traz um depoimento sobre esta evocação de Santos Dumont em filme.
DIAFILMES	32	Alguns informes resumidos sobre os diafilmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo.
CINEMA JAPONÊS E PÚBLICO BRASILEIRO	34	Ronald F. Monteiro expõe a natureza dos obstáculos à boa compreensão do cinema japonês.
O ATOR: DEPOIMENTOS	40	Mestres e atôres opinam sobre as limitações e características da interpretação em cinema.
ALFABETIZAÇÃO AUDIOVISUAL	45	Guy Boris Lebrun explica a série de filmes e diafilmes intitulada «O Alfabeto Animado».
QUEM TEM MEDO DE VIRGINIA WOOLF?	46	Informe sobre a cinegrafia baseada na peça de Albee e fotografada por Haskell Wexler.
EXPRESSIONISMO	50	O crítico de arte Geraldo Ferraz fala do Expressionismo, suas raízes e sua atualidade.
INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA	54	O Projeto e a Exposição de Motivos para a criação do Instituto, originários do GEICINE.
CONVÊNIO MEC-GEICINE	61	Tópico a propósito do convênio MEC/GEICINE, de objetivos culturais e estímulo à produção.
EDUCAÇÃO PARA O CINEMA	62	Ensaio de Alfredo Stodhart: a necessidade de preparar o público para compreender cinema.

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. Coordenador: Ely Azeredo. Secretário: Paulo Perdigão. Fotografia da capa: Jean-Paul Belmondo, René Clément, Alain Delon, filmagem de "Paris Brûle-t-il?".

A trajetória de William Wyler

Antonio Moniz Vianna

William Wyler ressuscitou em 1965, com a realização de **The Collector** (O Colecionador).

A história começou há 63 anos, no dia 1º de julho de 1902, na cidade alsaciana de Mulhouse, entre o Reno e os Vosges, desde a guerra franco-prussiana de 1871 anexada à Alemanha. A mãe, alemã: Melanie. O pai, suíço: Leopold. Dos dozes aos dezesseis anos William podia tomar conhecimento da guerra debruçado à janela de sua casa ou no portão. Pelas ruas da estratégica Mulhouse, desfilaram sucessivamente tropas alemães, francesas, inglesas, americanas. Em 1818, a Alsácia voltou a fazer parte do território francês.

O jovem alsaciano, após haver cursado a escola comercial em Lausanne (Suíça) e estagiado no Conservatório Nacional de Música em Paris, arranhou o primeiro emprego: caixeiro de armazém. Com a visita a Mulhouse de um primo de sua mãe, a sorte chegou. O homem era Carl Laemmle, o big boss dos estúdios da Universal — o cinema já era uma indústria, o prestígio de Laemmle garantia ao primo pobre uma promissora carreira. Aos 19 anos, em 1921, William Wyler desembarcava em Nova York, onde sua função era cuidar do setor da publicidade da Universal no exterior, a 15 dólares por semana.

Afirma Wyler que, ainda nos escritórios de Nova York, já ambicionava tornar-se diretor de filmes. Ao fim de um ano, obteve trans-



1. Wyler, 34 anos à época de «Dead End» (Bêco Sem Saída), já consagrado realizador. 2. Wyler, 60 anos, filmagem de «The Children's Hour» (Infância), segunda versão de «These Three»

ferência para a Califórnia: era a vida de estúdio, que iniciou como prop-man, logo passando ao setor de roteiros, depois a assistente de montagem, a terceiro assistente de direção (inclusive em **The Hunchback of Notre Dame**). Mas quase sempre westerns de dois rolos. E foi nesses «quickie westerns» que começou sua carreira de diretor. Na série Mustang, em 1925-27, Wyler dirigiu 20 — outros foram dirigidos por seu primo Edward Laemmle e Ray Taylor. O salário era de 60 dólares por semana, os Mustang eram rodados em três dias ou, no máximo, sete. Rapidez e economia: 2.500 dólares cada um.

De acordo com informação de William K. Everson — o maior especialista em westerns de produção B, C ou Z — os mais interessantes foram **The Fire Barrier**, com um espetacular incêndio na floresta; **The Ore Raiders**, considerado o melhor pelos reviewers da época; e, historicamente, **Daze of the West**, este «um western satírico, presumivelmente o primeiro encontro de Wyler com a comédia».

Da série Mustang, passou Wyler a série **Blue Streak** — com 5 westerns em 5 rolos; e, sempre na Universal, dirigiu mais três, na chamada **Adventure Series**. Ao todo, 28 westerns em dois anos e meio. Os heróis eram Art Acord, Hoot Gibson, Fred Humes, Ted Wells. O êxito era modesto, mas constante. Uma preciosa, inigualável experiência, essa de Wyler, não



muito diferente, quando não idêntica, à de outros grandes do cinema, Ford, Wellman, Walsh, Stevens, McCarey. Uns saindo do *western*, outros do *slapstick* — todos começando do começo, não saltando barreiras, mas desmontando-as com energia, paciência, talento — e aplainando o caminho dos seguidores. Os citados e outros não são apenas diretores ou cineastas — são, de muitas maneiras, construtores de toda uma linguagem, toda uma técnica, tudo o que é válido, permanente, insubstituível no cinema. E Wyler é um dos que vêm assistindo, imperturbável, a quantas renovações têm sido feitas com ou sem razão, com ou sem êxito. Mais tolerante do que Ford, pode até aplaudir os que julgam estar superando êsse sentido de cinema acima da técnica, do método, do entusiasmo e da perseverança, êsse sangue cinematográfico que se tem ou não se tem. E que, assim como não pode ser legado pelos construtores aos que ainda os estão seguindo embora camuflando ou apenas negando qualquer influência, também é o traço que nitidamente separa um Ford, um Wyler, um Stevens, um Capra, um Hathaway, um Marshall de qualquer realizador moderno, mesmo aqueles que demonstram argúcia e sensibilidade.

Em 1928, Wyler foi promovido à produção A da Universal. Só voltaria ao Oeste três vezes mais: em 1929 (*Hell's Heroes*), 1940 (*The Westerner*), 1958 (*The Big Country*). A partir de *A House Divided*, 1931, começou a ascensão que teve outros pontos de impulso em *Counsellor-at-Law*, *The Good Fairy* (quando conheceu Margaret Sullivan, do que resultou o casamento, em 1934: o divórcio em 1936) e *The Gay Deception* — êste o primeiro filme wyleriano a obter uma *nomination* da Academia, candidatando-se ao prêmio de «melhor história original», que não conquistou. A associação com Samuel Goldwyn parte da segunda metade de *Come and Get It*; Wyler foi chamado a substituir Howard Hawks e o filme reflete nitidamente dois

«tempos» da história: o primeiro tempo, de ação (Hawks); o segundo tempo, de conflitos psicológicos (Wyler). A prova de maior habilidade foi Goldwyn quem deu.

Wyler dirigiria mais sete filmes produzidos por Goldwyn — todos entre os mais prestigiosos de sua carreira. De *Dodsworth* (1936), em que recebeu a primeira *nomination* da Academia, a *The Best Years Of Our Lives* (1946), com o qual ganhou seu segundo Oscar (o primeiro veio com *Mrs Miniver*, feito na MGM). Sem dúvida um de seus maiores triunfos, *The Best Years* assinalou também êste raro incidente: graças ao diretor obteve o produtor um prêmio, o Irving Thalberg Memorial Award. E justamente o filme que menos reflete o que se poderia chamar de «Goldwyn touch», perceptível nos filmes confiados pelo astuto e incontralável Samuel a vários diretores — inclusive alguns de Wyler, embora, nesse caso, seja superficial a goldwyniana influência. Alguns críticos, em regra franceses (os «Cahiers» sempre subestimaram Wyler, apesar de ter sido o diretor um dos favoritos, na ancestral «*Révue du Cinéma*», de André Bazin), têm procurado ultimamente diminuir e até negar a importância de todos os filmes de Wyler produzidos por Goldwyn. A falta de perspectiva crítica é evidente.

A rigor, todos os filmes de Wyler a partir de *Dodsworth* têm indeclinável significação — até *The Big Country*, vinte e dois anos depois. Nesse período, poucos cineastas se destacaram tanto: ao lado de Ford, Stevens e os mais novos Huston, Zinnemann e Kazan, instalou-se Wyler numa espécie de Olimpo do cinema americano. A realização de *Ben-Hur* foi, de certa forma, uma licença-prêmio. O diretor ganhou seu milhão de dólares, a superprodução ganhou uma dúzia de Oscars. As melhores seqüências, no entanto, foram as realizadas, na segunda-uniidade, por Andrew Marton e Yakima Canutt e seus *stunt-men*. *Ben-Hur* 59, nunca wyleriano, perdeu longe, além disso, para o *Ben-Hur* 26, ainda silencioso.

Antes de chegar a *The Collector*, passou Wyler, pela segunda vez, pela peça de sua amiga e colaboradora Lillian Hellman, *The Children's Hour*. Na primeira versão, dezesseis anos antes, foi necessário suprimir referências diretas ao lesbianismo do drama — por isto o título foi outro (*These Three*). Na versão de 1962, derrubados há vários anos os tabus do Código de Produção, Wyler enfrentou a questão. Mas não obteve o esperado êxito — o vigor estilístico do cineasta estaria declinando? Veio a resposta com *The Collector*: não.

1. «The Little Foxes», Wyler-41: Bette Davis, Dan Duryea, Charles Dingle, Carl Benton Reid. 2. «The Best Years of Our Lives», Wyler-46: Fredric March, Mirna Loy, Teresa Wright



filmografia

William Wyler

● WESTERNS

Série Mustang, Universal:
20 westerns em 2 rolos

1925 * CROOK BUSTER
História e roteiro: Leigh Jacobson

1926 * THE GUNLESS
BADMAN

História: John Hall
* RIDIN' FOR LOVE
Roteiro original: William Wyler * Adaptação: Joseph Murray

* THE FIRE BARRIER
História: C. D. Lenington *
Roteiro: William Lester

* THE TWO FISTER
História e roteiro: George Plympton

* DON'T SHOOT
História e roteiro: William Lester

* THE HORSE TRADER
História: Brandt Riley
* MARTIN OF THE

MOUNTED
História e roteiro: George H. Plympton

1927 * KELLY GETS HIS
MAN
História e roteiro: William Lester

* TENDERFOOT
COURAGE
História: F. V. Lanzenthiser

* THE HAUNTED
HOMESTEAD
História: L. V. Jefferson

* GALLOPING JUSTICE
História e roteiro: George Morgan

* THE SILENT
PARTNER
História: Basil Dickey * Roteiro: George Morgan

* THE LONE STAR
História e roteiro: William Lester

1927 * THE ORE RAIDERS
História e roteiro: William Lester

* THE HOME TRAIL
História: Rhea Mitchell

* GUN JUSTICE
História e roteiro: William Lester

* THE PHANTOM
OUTLAW

História: William Lester

* THE SQUARE
SHOOTER

História: Kenneth B. Langley

* DAZE OF THE WEST

História: Billy Engle * Roteiro: William Lester

Blue Streak Westerns, Universal, 5 rolos

1926 * LAZY LIGHTNING
História: Harrison Jacobs *
Herói: Art Acord

* STOLEN RANCH
História: Robert F. Hill *
Roteiro: George H. Plympton

1927 * BLAZING DAYS

História: Florence Ryerson

* HARD FISTS

Roteiro: William Lester, George H. Plympton — baseado na história «The Grappler», de Charles A. Logue

* THE BORDER
CAVALIER

História: Basil Dickey *
Herói: Fred Humes

Adventure series, Universal

1927 * STRAIGHT
SHOOTIN'

História e roteiro: William Lester * Herói: Ted Wells * 5 rolos (Com o mesmo título, John Ford já havia feito dois westerns, o primeiro em 1917, o segundo em 1924).

* THE DESERT
DUST

História e roteiro: William Lester * Herói: Ted Wells

* THUNDER RIDERS

História: Basil Dickey, Karl Krusada * Herói: Ted Wells * 5 rolos

● PROMOÇÃO

1928 * ANYBODY HERE
SEEN KELLY?

História: Leigh Jason * Roteiro: John B. Clymer
Universal, 7 rolos

* THE SHAKEDOWN

História e roteiro: Charles A. Logue * Adaptação: Clarence Marks
Universal, 7 rolos

1929 * LOVE TRAP

História: Edward J. Montagne
Universal, 8 rolos

* HELL'S HEROES /

Heróis do Inferno

Adaptação, diálogo: Tom Reed — da história «Three Godfathers», de Peter B. Kyne. Intérpretes: Charles Bickford, Raymond Hatton.

(Refilmagem de THREE GODFATHERS (1916), da

Bluebird, e de MARKED MEN (1926) de John Ford. A história de Kyne teria outras versões, ambas com o título de THREE GODFATHERS: uma dirigida por Richard Boleslawsky, outra de Ford (1949, colorida). Entre as duas, houve readaptação camuflada, RANGERS OF FORTUNE/ Figuras do Mesmo Naipe, 1940, dirigida por Sam Wood). Universal, 7 rolos — Primeiro filme sonoro de Wyler.

1930 * THE STORM /

A Invernada

Roteiro: Wells Root * Adaptação: Charles A. Logue * Diálogos: Tom Reed * Baseado na peça de Langdon McCormick * Intérpretes: Lupe Velez, William Boyd, Paul Cavanagh. Universal, 9 rolos.

(Segunda versão do filme homônimo, dirigido por Reginald Barker em 1922).

1931 * A HOUSE DIVIDED

/ A Casa da Discórdia

Roteiro de John B. Clymer, Dale van Every * Intérpretes: Walter Huston, Kent Douglass (Douglass Montgomery), Helen Chandler, Vivian Oakland, Frank Hagney. Universal, 7 rolos.

1932 * TOM BROWN OF
CULVER / Cadetes de Honra

Roteiro: George Green, Tom Buckingham * Diálogo adicional: Clarence Marks * Intérpretes: Tom Brown, H. B. Warner, Slim Sumerville, Richard Cromwell, Tyro Power. Universal, 8 rolos.

1933 * HER FIRST MATE
/ Piloto de Água-Doce

Roteiro: Earle Snelli, Clarence Marks — da peça de Daniel Jarrett, John Golden. * Intérpretes: ZaSu Pitts, Slim Sumerville. Universal, 7 rolos.

* COUNSELLOR-AT-LAW
/ O Conselheiro

Roteiro de Elmer Rice — adaptado da peça de sua autoria * Fotografia: Norbert Brodine * Intérpretes: John Barrymore, Bebe Daniels, Doris Kenyon, Thelma Todd, Isabel Jewell, Melvyn Douglas, Onslow Stevens, Mayo Methot, Vincent Sherman, Richard Quine. Universal, 9 rolos.

1934 * GLAMOUR / Fascinação

Roteiro: Doris Anderson, Gladys Unzer — da novela de Edna Ferber * Intérpretes: Constance Cummings,

Paul Lukas. Universal, 8 rolos.

1935 * THE GOOD FAIRY
/ A Boa Fada

Produção: Carl Laemmle Jr. * Roteiro e adaptação: Preston Sturges — da peça de Ferenc Molnar * Fotografia: Norbert Brodine * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Margaret Sullavan, Herbert Marshall, Reginald Owen, Frank Morgan, Beulah Bondi, Cesar Romero, Alan Hale, Eric Blore, June Clayton. Universal, 10 rolos.

* THE GAY DECEPTION
/ Sua Alteza, o Garçon

Roteiro original: Stephen Avery, Don Hartman * Direção musical: Louis de Francesco * Intérpretes: Francis Lederer, Frances Dee, Benita Hume. Fox, 75 minutos.

1936 * COME AND GET IT

/ Meu Filho é Meu Rival
Direção: Howard Hawks e William Wyler * Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro: Jules Furthman, Jane Murnin — do romance de Edna Ferber * Fotografia de Rudolph Maté e Gregg Toland * Música: Alfred Newman * Montagem: Edward Curtiss * Intérpretes: Edward Arnold, Joel McCrea, Frances Farmer, Walter Brennan, Mady Christians, Mary Nash. Goldwyn/UA, 11 partes.

(Wyler substituiu Hawks além da metade da filmagem. Algumas cenas foram refeitas, mas no total houve uma divisão perfeita: a primeira metade é de Hawks; a segunda, de Wyler.)

● MATURIDADE

1936 * DODSWORTH /

Fogo de Outono

Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro: Sidney Howard, do romance de Sinclair Lewis, dramatizado por Howard e produzido no palco por Max Gordon * Fotografia: Rudolph Maté * Música: Alfred Newman * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Walter Huston, Ruth Chatterton, Mary Astor, David Niven, Paul Lukas, Spring Byington, Maria Ouspenskaya, John Payne, Odette Myrtil, Gregory Gaye. Goldwyn/UA, 11 partes.

* THESE THREE /

Infâmia

Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro de Lillian Helman — de sua peça The Chil-

dren's Hour * Fotografia: Gregg Toland * Música: Alfred Newman * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel McCrea, Bonita Granville, Walter Brennan, Marcia Mac Jones, Catherine Doucet, Alma Kruger. Goldwyn/UA, 90 minutos.

1937 * DEAD END / Bêco sem Saída
Produção: Samuel Goldwyn * Produtor-associado: Merritt Hulburd * Roteiro de Lillian Hellman — adaptado da peça de Sidney Kingsley, produzida na Broadway por Norman Bel Geddes * Fotografia: Gregg Toland * Música: Alfred Newman * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Sylvia Sydney, Joel McCrea, Claire Trevor, Humphrey Bogart, Wendy Barrie, Allen Jenkins, Marjorie Main, The Dean End Kids (Billy Halop, Huntz Hall, Leo Gorcey, Bobby Jordan, Gabriel Dell), Minor Watson, Ward Bond, Esther Dale, James Burke, Elizabeth Risdom. Goldwyn/UA, 10 partes.

1938 * JEZEBEL / Idem
Produção: Hal B. Wallis * Roteiro: Clements Ripley, Abem Finkel, John Huston — adaptado da peça de Owen Davis Sr. * Fotografia: Ernest Haller * Música: Max Steiner * Montagem: Warren Low * Intérpretes: Bette Davis, Henry Fonda, George Brent, Margaret Lindsay, Donald Crisp, Fay Bainter, Richard Cromwell, Henry O'Neill, Spring Bryington, John Litel, Irving Pichel, Georges Renavent. Warner Brothers, 12 partes.

1939 * WUTHERING HEIGHTS / O Mórro dos Ventos Uivantes
Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro de Charles McArthur e Ben Hecht — baseado no romance de Emily Bronte * Fotografia: Gregg Toland * Música: Alfred Newman * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven, Flora Robson, Donald Crisp, Hugh Williams, Geraldine Fitzgerald, Leo G. Carroll, Cecil Humphreys, Cecil Kellaway, Rex Downing, Romaine Calender, Sarita Wooton, Douglas Scott. Goldwyn/UA, 11 partes.

1940 * THE LETTER / A Carta
Produção: David Lewis * Roteiro de Howard Koch — da história de W. Somerset Maugham * Fotografia: Tony Gaudio * Música: Max Steiner * Intérpretes: Bette Davis, Herbert Marshall, James Stephenson, Frieda Inescort, Gale Sondergaard, Bruce Lester, Sen Yung, Doris Lloyd, Tetsu Komai. Warner Brothers, 95 minutos.

* THE WESTERNER / O Galante Aventureiro
Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro: Jo Swerling, Niven Busch — baseado na história de Stuart N. Lake * Fotografia: Gregg Toland * Música: Dimitri Tiomkin * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Gary Cooper, Walter Brennan, Doris Davenport, Dana Andrews, Minna Gombell. Goldwyn/UA, 10 partes.

1941 * THE LITTLE FOXES / Pérfida
Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro: Lillian Hellman, da peça de sua autoria, produzida na Broadway por Herman Shumlin * Fotografia: Gregg Toland * Música: Meredith Wilson * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright, Richard Carlson, Patricia Collinge, Charles Dingle, Dan Duryea, Carl Benton Reid. Goldwyn / RKO-Radio, 116 minutos.

1942 * MRS. MINIVER / Rosa de Esperança
Produção: Sidney Franklin * Roteiro: Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West — do livro de Jan Struther * Fotografia: Joseph Ruttenberg * Música: Herbert Stothart * Montagem: Harold F. Kress * Intérpretes: Greer Garson, Walter Pidgeon, Teresa Wright, Dame May Whitty, Reginald Owen, Henry Travers, Richard Ney, Henry Wilcoxon, Christopher Severn, Brenda Forbes, Clare Sandars, Marie De Beckey, Helmut Dantine, John Abbott, Connie Leon, Rhys Williams. MGM, 14 partes.

● INTERVALO: GUERRA

1943 * MEMPHIS BELLE
1944 * THUNDERBOLT, com a colaboração de John Sturges
Documentários produzidos por Wyler enquanto servia

no Army Air Corps, em Londres. Wyler participou de 5 missões de combate a bordo das B-17 e realizou Memphis Belle no ar e no solo, assim concebendo um autêntico documentário sobre as operações de um bombardeiro pesado — num filme que ele concebeu, produziu, dirigiu e parcialmente fotografou. Thunderbolt resultou da transferência do major Wyler para a base da Air Force no Mediterrâneo. Wyler, durante a filmagem, quase ficou surdo em consequência da altitude do voo. Em 1945, foi desmobilizado no posto de tenente-coronel.

● MATURIDADE (II)

1945 * THE BEST YEARS OF OUR LIVES / Os Melhores Anos de Nossa Vida
Produção: Samuel Goldwyn * Roteiro: Robert Emmett Sherwood — do livro Glory for Me, de McKinlay Kantor * Fotografia: Gregg Toland * Música: Hugo Friedhofer * Direção musical: Emil Newman * Montagem: Daniel Mandell * Intérpretes: Fredric March, Myrna Loy, Teresa Wright, Dana Andrews, Virginia Mayo, Harold Russell, Cathy O'Donnell, Steve Cochran, Hoagy Carmichael, Roman Bohnen, Howland Chamberlain. Goldwyn / RKO-Radio, 172 minutos.

1949 * THE HEIRESS / Tarde Demais
Produção: William Wyler * Roteiro: Ruth e Augustus Goetz — da peça de sua autoria, baseada em Washington Square, novela de Henry James * Fotografia: Leo Tover * Música: Aaron Copland * Desenho de produção: Harry Horner * Intérpretes: Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam Hopkins, Vanessa Brown, Mona Freeman, Paul Lees,

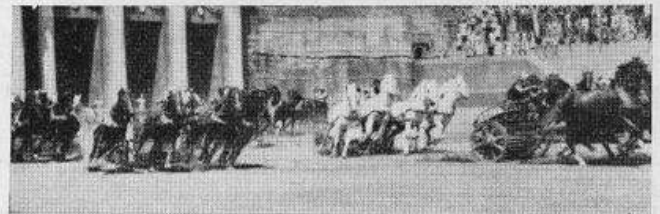
Selena Royle, Ray Collins. Paramount 120 minutos.

1951 * DETECTIVE STORY / Chaga de Fogo
Produção: William Wyler * Roteiro: Philip Yordan, Robert Wyler — da peça de Sidney Kingsley * Fotografia: Lee Garmes * Montagem: Robert Swink * Intérpretes: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Cathy O'Donnell, Lee Grant, Frank Faylen, Craig Hill, William Phipps, Grandon Rhodes, Luis Van Rooten, Horace McMahon, George Macready, Joseph Wiseman. Paramount, 103 minutos.

1952 * CARRIE / Perdição por Amor
Produção: William Wyler * Roteiro: Ruth e Augustus Goetz — baseado no romance Sister Carrie, de Theodore Dreiser * Fotografia: Victor Milner * Música: David Raksin * Intérpretes: Jennifer Jones, Laurence Olivier, Eddie Albert, Miriam Hopkins, Basil Ruysdael, Ray Teal, Charles Halton, Harry Hayden. Paramount.

1953 * ROMAN HOLIDAY / A Princesa e o Plebeu
Produção: William Wyler * Roteiro de Ian McLellan Hunter e John Dighton * História de Ian McLellan Hunter * Fotografia: Franz Planer e Henri Alekan * Música: Georges Auric * Montagem: Robert Swink * Intérpretes: Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert, Hartley Power, Harcourt Williams, Margaret Rawlings, Tullio Carminati, Paolo Carlini, Claudio Ermelli, Paola Borboni, Alfredo Rizzo, Laura Solari, Gorella Gori. Paramount.

1955 * THE DESPERATE HOURS / Horas de Desespero
Produção: William Wyler * Roteiro: Joseph Hayes, de



«Ben-Hur», 11 Oscars em 59. A seqüência da «corrida de quádrigas» foi dirigida por Andrew Marton, Yakima Canutt e Mario Soldati, mas Wyler levou o prêmio

sua peça * Fotografia: Lee Garmes * Música: Gail Kubick * Intérpretes: Humphrey Bogart, Fredric March, Arthur Kennedy, Martha Scott, Dewey Martin, Gig Young, Mary Murphy, Richard Eyer, Robert Middleton, Alan Reed, Bert Freed, Ray Collins, Whit Bissell, Ray Teal, Beverly Garland, Ann Doran. Paramount.

1956 * FRIENDLY PERSUASION / Sublime Tentação

Produção: William Wyler * Produtor-associado: Robert Wyler * Roteiro de Michael Wilson, Jessamyn West — baseado na novela de Jessamyn West * Fotografia (De Luxe Color) de Ellsworth Fredricks * Música: Dimitri Tiomkin * Canções de Paul Francis Webster: «Friendly Persuasion», «Marry Me», «Coax Me a Little», «Indian Holiday», «Mockingbird in a Willow Tree» * Intérpretes: Gary Cooper, Dorothy McGuire, Anthony Perkins, Marjorie Main, Richard Eyer, Robert Middleton, Mark Richman, Richard Hale, Walter Catlett, John Smith, o ganso Samantha. Allied Artists.

1958 — THE BIG COUNTRY / Da Terra Nascem os Homens

Produção: William Wyler e Gregory Peck * Roteiro: James R. Webb, Sy Bartlet, Robert Wyler * Adaptação: Jessamyn West, Robert Wyler — do romance de Donald Hamilton * Fotografia (Technirama & Technicolor) de Franz Planer * Música: Jerome Moross * Intérpretes: Gregory Peck, Jean Simmons, Carroll Baker, Charlton Heston, Burl Ives, Charles Bickford, Alfonso Bedoya, Chuck Connors, Chuck Hayward, Buff Brady, Jim Burk, Dorothy Adams, Chuck Robertson, Bob Morgan, John Morgan, Jay Slim Talbot. Anthony Worldwide/UA, 166 minutos.

1959 * BEN-HUR / idem
Produção: Sam Zimbalist * Roteiro e adaptação: Karl Tunberg — do romance de Lew Wallace * Colaboração no roteiro: Maxwell Anderson, S. N. Behrman, Gore Vidal * Fotografia (Technicolor): Robert L. Surtees * Fotografia adicional: Harold E. Wellman, Piero Portalupi * Cenografia: Wil-



Gregory Peck, Wyler: filmagem de «Roman Holiday» (A Princesa e o Plebeu), na Itália, 1953. Única comédia da última fase de uma obra marcada pelo drama psicológico

liam A. Horning, Edward Carfagno * Diretores de 2ª unidade: Andrew Marton, Yakima Canutt, Mario Soldati * Música: Miklos Rozsa * Intérpretes: Charlton Heston, Jack Hawkins, Stephen Boyd, Haya Harareet, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, Sam Jaffe, Finlay Currie, Frank Thring, Terence Longdon, André Morell, Marina Berti, George Relph, John Le Mesurier, Adi Berber, Stella Vitteleschi, Richard Coleman, John Horsley, Richard Hale, Reginald Singh, Claude Heater, Mino Doro, Aldo Silvani, Noel Sheldon, Otello Capanna, Hector Ross, Hugh Billingsley. MGM, 65mm, 213 minutos.

1962 * THE CHILDREN'S HOUR / Infâmia
Produção: William Wyler * Produtor-associado: Robert Wyler * Roteiro: John Mi-

chael Hayes * Adaptação de Lillian Hellman, de sua peça * Música: Alex North * Intérpretes: Audrey Hepburn, Shirley MacLaine, James Garner, Miriam Hopkins, Fay Bainter, Karen Balken, Veronica Cartwright. The Mirisch Company / United Artists. (Refilmagem de THESE THREE, dirigida por Wyler em 1936.)

1965 * THE COLLECTOR / O Colecionador

Produção: William Wyler * Produtores-associados: Jud Kinberg, John Kohn * Roteiro: Stanley Mann e John Kohn — do romance de John Fowles * Fotografia (Technicolor): Robert L. Surtees (Hollywood), Robert Krasker (Inglaterra) * Montagem: Robert Swink * Música: Maurice Jarre * Intérpretes: Terence Stamp, Samantha Eggar, Mona Washbourne, Maurice Dallimore. Columbia, 120 minutos.

● WW / OSCARS

* Melhor direção — 1941/MRS. MINIVER; 1946/THE BEST YEARS OF OUR LIVES; 1959/BEN-HUR.

* Melhor filme — 1941/MRS. MINIVER; 1946/THE BEST YEARS OF OUR LIVES; 1959/BEN-HUR.

* Atôres premiados em filmes dirigidos por Wyler — Bette Davis (JEZEBEL),

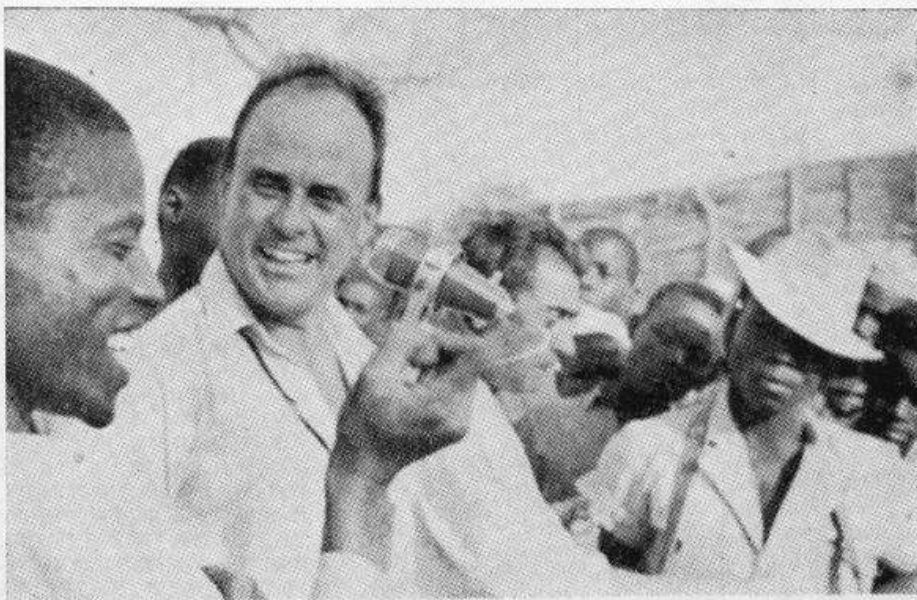
Greer Garson (MRS. MINIVER), Fredric March (THE BEST YEARS OF OUR LIVES), Olivia de Havilland (THE HEIRESS), Audrey Hepburn (ROMAN HOLIDAY), Charlton Heston (BEN-HUR).

* Atores coadjuvantes premiados por filmes de Wyler — Walter Brennan (COME AND GET IT e THE WESTERNER), Fay Bainter (JEZEBEL), Teresa Wright (MRS. MINIVER), Harold Russell (THE BEST YEARS OF OUR LIVES), Burl Ives (THE BIG COUNTRY), Hugh Griffith (BEN-HUR).

* Os Oscars concedidos aos diversos setores de filmes de Wyler salientam a exigência e a meticulosidade artística do diretor. A lista é grande:

DODSWORTH: cenografia (Richard Day). WUTHERING HEIGHTS: fotografia (Gregg Toland). MRS. MINIVER: roteiro (Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton, Claudine West) e fotografia (Joseph Ruttenberg). THE BEST YEARS OF OUR LIVES: roteiro (Robert E. Sherwood), montagem (Daniel Mandell), música (Hugo Friedhofer), produtor (Samuel Goldwyn). THE HEIRESS: cenografia (Harry Horner, John Mechan), decoração de interior em preto-e-branco (Emile Kuri), costumes (Edith Head, Gile Steele), música (Aaron Copland). ROMAN HOLIDAY: história original (Ian McLellan Hunter), costumes (Edith Head).

* Mesmo não chegando a obter Oscars, vários (praticamente todos) filmes de Wyler, a partir de The Gay Deception, tiveram uma ou mais nominations (isto é, foram selecionados para concorrer aos Prêmios: as listas têm cinco nomes e a inclusão significa, de saída, uma menção honrosa). Wyler, como diretor, além dos três Oscars, foi selecionado outras vezes, pelos filmes: Dodsworth, Wuthering Heights, The Letter, The Little Foxes, The Heiress, Detective Story, Roman Holiday. Como candidatos ao prêmio de «melhor filme», foram selecionados: Dead End, Jezebel.



1. Jean Rouch. 2. Edgar Morin em cena de «Chronique d'un Été»

Panorama do cinema direto

P. R. Browne



Richard Leacock lidera a escola norte-americana

O cinema-verdade, etapa mais recente do documentário de ideologia política e social, constitui hoje um dos ramos mais produtivos da realização cinematográfica. O desenvolvimento do instrumental de 16 mm e a criação de aparelhagens portáteis ou transistorizadas de sonorização possibilitaram aos amadores profissionalizar-se na prática do documentário, instituindo um novo e revolucionário sistema de produção de filmes curtos ou de longa-metragem em substituição aos velhos métodos da indústria pesada. O sonho de pioneiros como Dziga-Vertov e Robert Flaherty tornou-se realidade nos últimos dez anos: a filmagem «direta» (imagem e som sincronizados) como forma de investigação e revelação dos problemas humanos. A tal ponto chegou o exercício do **cinéma-vérité** que a sua sombra, já com o caráter de influência realmente estética, vem se proje-

tando sobre o cinema de ficção e sobre a dramaturgia de autores tão consagrados como Godard, Alain Resnais, Rossellini e Antonioni.

Aprocura da verdade documentada remonta às origens da arte cinematográfica, sobretudo ao período posterior à primeira Grande Guerra. O russo Dziga-Vertov, inventor do «cinema olho», procurava com seus documentários da vida cotidiana atribuir ao cinema o papel, que julgava indispensável, de arma revolucionária de conquista social. A partir de 1922 pôz-se a realizar o célebre cine-jornal «Kino-Pravda» cujo título («cinema-verdade» na tradução) iria batizar o movimento surgido décadas depois. Vertov foi o primeiro a endereçar o cinema à descoberta etnográfica e sociológica. Ao mesmo tempo, Flaherty punha-se a revelar à câmera, embora quase sempre por reconstituição encenada, a na-

tureza real dos esquimãos (**Nanouk**), dos polinésios (**Moana of the South Seas**) e dos pescadores de Aran (**Man of Aran**), deslocando-se até longínquas regiões e familiarizando-se com o cotidiano de seus protagonistas.

Jean Vigo, Henri Stork, Luis Buñuel, Jean Epstein e, sobretudo, o inglês John Grierson (pai da escola documentária britânica), prosseguiram esses ensaios até a II Guerra, após a qual o movimento não cessou, embora, como sempre, tivesse contra si todo um conjunto de problemas técnicos. Até por volta de 1960, continuava o domínio dos grandes estúdios ditando as regras do mercado de realização. Como ainda, por falta de outros recursos, os documentaristas tinham de lançar mão de equipamentos onerosos e pesados, câmeras movidas a gerador, carrinhos, refletores, e até tinham de se haver com películas pouco sensíveis e



Filmagem de «Shadows», por Cassavettes: «Escola de Nova York»

complicados engenhos sonoros, é natural que o cinema-verdade tivesse de esperar muitas conquistas técnicas, ou mesmo uma reforma das concepções da indústria de fabricação, a fim de consolidar-se. Para essa mudança muito contribuiu a ação da TV, vista a certa altura como rival ameaçadora do cinema. Na verdade, esse temor só resultou numa campanha no sentido do «espetacular» — superproduções históricas, vastas metragens, generalização de colossais inventos áudio-visuais (CinemaScope, Cinerama, Som Estereofônico). A experiência, porém, ensinou que, longe de prejudicar a indústria de filmes, a televisão abriu a esta novas perspectivas estéticas. Ao invés de competir com o vídeo, o cinema colaborou com ele, passando da fase do «gigantismo» para a da «minimização», das grandes aparelhagens e das grandes equipes para os pequenos equi-

pamentos manuais controlados por dois ou três técnicos.

Quanto à banda sonora, desde o advento do filme falado, em 1929, era realizada, até há bem pouco tempo, por pós-sincronização em estúdio (dublagem) ou mediante gravadores tipo Edison. Em 1948 surge o gravador magnético por fio metálico, depois por fita plástica, que veio a promover a aparição dos discos **long-play** e do mercado de magnetofones. Com a invenção do «transistor», o gravador de fita passou a ser empregado em larga escala nas reportagens «diretas» da televisão, estas também beneficiadas com a gravação da imagem (**vídeo-tape**). Simultaneamente, em 1958, surge na Suíça a fabricação de gravadores portáteis «Nagra», de alta precisão, transistorizados, que simplificaram a tarefa da cine-reportagem e conferiram a esta uma nova dimensão de «autenticidade sonora». Tanto

a «minimização» da técnica de filmagem quanto a exploração do som portátil sincronizado começaram a surtir efeitos na área da TV, cujos objetivos de informação e atualidade demandavam recursos rápidos e diretos de trabalho.

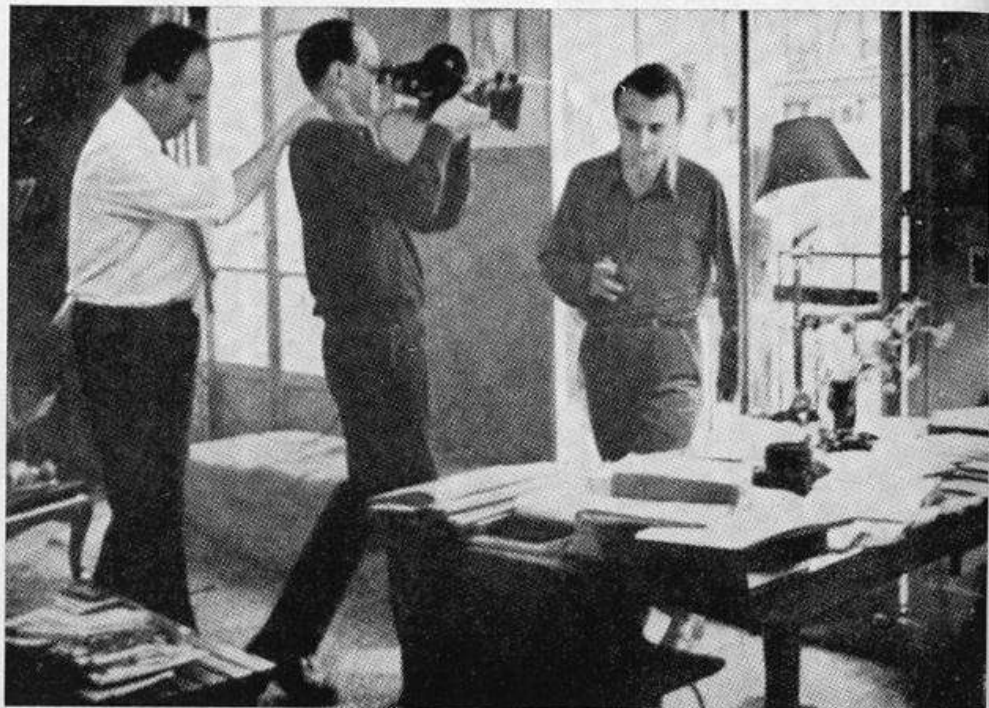
Por outro lado, o fim da guerra trouxe uma nova política de ação profissional: os norte-americanos faziam prosperar o cinema de 16 mm., muito solicitado nas reportagens do **front** de combate, e os italianos depuravam o seu movimento neo-realista, cuja fidelidade ao cotidiano e cujo **approach** sincero aos problemas humanos, fomentando o gosto da autenticidade, prepararam o advento do cinema-direto. No entanto, pesava o desinteresse dos etnógrafos e dos sociólogos pelo cinema enquanto instrumento de pesquisa e documentação, embora inúmeros filmes pudessem despertar-lhes atenção e, do ponto-de-vista do pú-

blico, suscitasse meditações sociológicas e mesmo etnográficas. Essa deficiência seria corrigida pelo professor André Leroi-Gourhan, do «Musée de L'Homme» de Paris.

Em 1952, o professor fundou no Museu, com o apóio de Jean Rouch, o «Comité International du Film Ethnographique et Sociologique», destinado a inventariar todos os filmes de valor etnográfico existentes, a examiná-los e a conservá-los, além de se encarregar de produzir novos trabalhos e da sua difusão. Dispondo de uma filmoteca e de um laboratório aparelhado para filmagem, montagem, sonorização e mixagem, o Comité produziu vários filmes «científicos», alguns (como os de Rouch) tendo alcançado o mercado comercial. Mas este grupo pioneiro lutava contra dificuldades consideráveis que retardavam o crescimento do cinema-verdade: a falta de equipamentos capazes de corresponder às condições impostas pelo gravador portátil (Nagra ou Perfectone), uma vez que as câmeras disponíveis não eram suficientemente silenciosas para permitir a gravação sincronizada. Isso, até 1960.

É quando Jean Rouch propõe ao engenheiro André Coutant o aperfeiçoamento de sua câmera portátil K.M.T., a fim de capacitá-la a «pilotar» o Nagra. O novo invento, reunindo câmera, gravador, microfone e bateria, era facilmente manejado por dois homens. Surgia assim o que os franceses chamam de «groupe synchrone audio-visuel», fenômeno a alastrar-se pelo Estados Unidos, pelo Canadá e pelo resto da Europa.

Os americanos Richard Leacock e Robert Drew — o primeiro, ex-cameraman de cine-jornais, fotógrafo do último filme de Flaherty, *Louisiana Story* (1948); o segundo, ex-engenheiro de som e produtor — começaram, mais ou menos em 1954, no terreno das reportagens filmadas para a TV, formando ao mesmo tempo equipes volantes com ação ramificada por diversos setores da vida administrativa, social e esportiva do país. Denominados Filmmakers, esses grupos repetiam as antigas concepções



1. Rouch, Michel Brault (na câmera): filmagem de «Chronique d'un Été». 2. David e Albert Maysles. 3. Robert Drew fundou os grupos «Filmmakers» e idealizou o sincronismo sem fio



de Vertov, representadas pelo «Kino-Pravda», empenhando-se por filmar livremente e de perto acontecimentos e temas sociais oportunos. Sua atividade foi dificultada diante do elevado custo da mão de obra americana e da inexistência de câmeras leves, o que impeliu Drew e Leacock a improvisarem, por sua conta e engenhosidade, peças especiais, com as quais puderam filmar prodigiosamente, entre outros, **Primary** (1961), **Eddie Sachs** (1960) e **The Chair** (1962). A principal conquista desse grupo foi a inovação do sincronismo sem fio — câmera e gravador independentes —, o chamado sistema Accutron.

O National Film Board of Canada, fundado por Grierson, respondeu, de sua parte, pela formação de numerosos realizadores, fornecendo-lhes salário, equipe técnica, material, filme-virgem e montagem, e total liberdade criadora. Desde a guerra, o instituto de Montreal vem dando um exemplo aos países onde o filme documentário vem encontrando campo na televisão. O NFB produz anualmente centenas de **shorts** etnográficos e sociológicos cuja difusão se faz através de cadeias anglo-francesas do TV. Do **team** de Montreal saíram Colin Low (**L'Or, Le Soleil Perdu**), Norman McLaren, Roman Kroitor (**Lonely Boy**), Michel Brault (**La Lutte, Les Inconnus de la Terre**) e técnicos de som e montagem, assistentes, músicos e cenaristas. As experiências de Rouch influenciaram o NFB, que passou a desenvolver a técnica, hoje em uso, da filmagem sincronizada a longa distância, isto é, a câmera, munida de tele-objetiva, localizada longe dos protagonistas e do microfone, o que resulta em boa solução para os ruídos do mecanismo do aparelho e dá espontaneidade aos personagens, pois ignoram quando estão sendo filmados. Os técnicos canadenses também aprimoraram um sistema especial de intensificação da revelação dos negativos. Um laboratório consegue revelar a película Plus X de 50 ASA com intensidade surpreendente de 1.200 ASA. Dessa forma, foram dispensados os refletores e os **floods**,

nenhuma iluminação adicional necessitando a rotação em interiores escuros.

Finalmente, na França, Rouch e Edgar Morin co-realizam **Chronique D'Un Été**, 1960, considerado o filme-chave do cinema-direto. Uma câmera KMT de 16 mm, impressionando 40 horas de película (das quais a montagem aproveitou apenas uma hora e 50 minutos), foi utilizada pela primeira vez nas mãos firmes de Michel Brault, e observou-se o seguinte: conquanto discutível no que toca à clareza das intenções do filme, **Chronique D'un Été** provou que o cinema poderia «viver» com os seus personagens, surpreendê-los com o olhar contínuo do homem vivo. Os personagens deixaram de submeter-se à câmera para que ela os acompanhasse, empenhada em descobrir seus segredos, os detalhes do comportamento.

O nome cinema-verdade, com que a escola dos «groupes synchrones» foi batizada, pode levar a contestações perfeitamente justas. Sem dúvida, a associação de «cinema» (arte de fragmentação e de seleção, logo, de opinião sobre a realidade) com «verdade» é um contra-senso. Mas Dziga-Vertov usava a expressão para designar tão somente «autenticidade de fatos» e não «registro da verdade», e Chris Marker observa que o **cinéma-vérité** não é um fim em si, contudo um meio de conhecimento, da mesma forma que a câmera não pode captar a verdade no sentido absoluto, mas apenas este ou aquele aspecto, neste ou naquele instante, de um conjunto simultâneo. Vertov proclamava um cinema de testemunho imparcial do fato social, do comportamento do homem, do grupo. Evidentemente, o problema grave reside na montagem, pois que, a partir de fragmentos reais, é possível forjar-se qualquer propaganda. A montagem tem a seu dispôr a facilidade de subverter a realidade documentada, alterar-lhe o sentido, deformar-lhe as características. Logo, nas mãos de realizadores tendenciosos ou desonestos, o cinema-direto pode converter-se numa mensagem destinada a lograr, doutrinar ou pertur-

bar a opinião pública. Esta, naturalmente, crê na evidência aparente da exposição cinematográfica, quando, afinal, foram-lhe impingidos conceitos ao invés de certezas.

Todavia, é irrecusável que o cinema-direto constitui um elemento relevante e fundamental para a difusão da cultura em todos os seus níveis. O grupo sincrônico possibilita a realização de todos os tipos de documentário, economicamente falando: sobre problemas sociais, emissões escolares e técnicas, difusão televisada de métodos agrícolas, coleção de arquivos folclóricos, etnográficos e sociológicos. Faz-se ainda precioso instrumento de conquista nas pesquisas científicas e médicas, onde suas aplicações são numerosas e insubstituíveis. Nos países em fase de desenvolvimento, o cinema-direto deve participar do programa de centros culturais, obtendo divulgação através de cadeias de TV, como ocorre com os filmes produzidos pelo National Film Board of Canadá.

O antigo caráter exótico que definia o cinema documentário praticamente extinguiu-se com o **cinéma-vérité**. Dessa característica não fugiram Flaherty (**Nanook**), nem Buñuel (**Tierra Sin Pan**), nem Eisenstein (**Que Viva México!**), até porque a política de realização levava os cineastas a regiões remotas geográfica e culturalmente a fim de rodar filmes que seriam projetados em outros centros. O novo documentário traz o cineasta de volta a seu próprio país, empenha-o em examinar as suas tradições e os seus costumes. Também nisso há um precedente em Dziga-Vertov e seu «Kino-Glas» (cinema-olho). Conquanto primitivamente, as experiências vertovianas exploraram o terreno da sociedade russa ainda sacudida pela efervescência revolucionária. Em 1923, Vertov escreveu o que, hoje, parecem palavras de oráculo: «Com a captação de improviso, mostramos gente sem maquiagem, o olho da câmera a surpreende no momento em que ela não representa, pondo a nu os seus pensamentos. O cinema é assim uma possibilidade de tornar visível o invi-

sível, de iluminar a obscuridade, de descobrir o que está escondido».

Os principais exemplares de cinema-direto (16 mm., sincronismo áudio-visual, gravador portátil) voltam-se para a observação autêntica do homem na sociedade, eliminando até onde fôr possível a intromissão subjetiva do cineasta. **Primary**, de Drew e Leacock, focaliza a luta eleitoral entre os senadores Kennedy e Humphrey para a obtenção de maioria dentro do Partido Democrático. Os autores ignoravam a vitória de Kennedy, e seu filme participa integralmente do «supense» real, não se tratando de um trabalho de propaganda. Em **Eddie Sachs**, Drew e Leacock acompanham a carreira do campeão automobilístico durante três anos, na sua campanha para conquistar o Grande Prêmio de Indianapolis. Como o filme seguia a realidade e não caçava o excepcional, Eddie Sachs, no epílogo, perdia a prova. Já o condenado a morte de **The Chair** obteve afinal a comutação da pena na hora H, mas isso foi, para a dupla de realizadores americanos, um capricho da realidade. A política de Drew e Leacock consiste em escolher seus personagens nos momentos críticos de sua vida, sem que a câmera inter-

fira no curso natural dos acontecimentos.

O National Film Board of Canada produziu, entre outros, **Lonely Boy**, **Saint-Henry** e **Pour la Suite du Monde**. O primeiro, acêrca de Paul Anka e o fenômeno das **teen-agers**; **Saint-Henry**, uma reportagem sôbre a vida cotidiana num bairro de Montreal; e o último, codirigido por Michel Brault e Michel Perraut, premiado no Festival de Cannes de 63, retrata a decisão tomada pelos habitantes da ilha de Coudres de recomeçar a pesca do salmão, interrompida durante trinta anos.

Na França, merecem menção, além de **Chronique D'Un Été**, dois filmes de Mario Ruspoli, **Les Inconnus de la Terre** e **Regard Sur la Folie**, respectivamente a respeito das condições sociais da população rural de La Lozère e acêrca de um hospital psiquiátrico. Chris Marker, com seu **Le Joli Mai**, operou um verdadeiro levantamento da opinião pública francesa quanto à guerra da Argélia. Por outro lado, há que se destacar a existência de um cinema-direto rodado em 35 mm., pós-sincronizado ou artificialmente dramatizado, com atores profissionais improvisando os personagens (**La Punition**, **Shadows**, **Adieu Philippe**). A elas-

tidade da sistemática de realização do cinema-verdade é outro aspecto que lhe confere amplo campo de ação, livre de ortodoxias e limites inexpugnáveis.

As grandes vertentes que culminariam na atual epidemia de filmes sincrônicos, como foi visto, têm origem em Flaherty e Dziga-Vertov. Esses dois pioneiros encontraram seguidores no holandês Joris Ivens, discípulo de Vertov, autor de **Valparaiso** e **Zuyderzee**, no soviético Roman Karmen e no alemão Walter Ruttmann (**Berlin, Sinfonia de uma Metrópole**). Flaherty, sobretudo, desempenhou destacada ação mobilizadora na constituição da escola documentária britânica (Grierson, Wright, Watt) e nova-iorquina (Paul Strand, Pare Lorentz, Leo Hurwitz). No após-guerra, surge o neo-realismo italiano e, com êle, Zavattini, que supervisionaria em 1953 a coletânea **L'Amore in Città**, até então único em seu gênero (o filme-enquete). Com o neo-realismo, também, o princípio da filmagem nas ruas, sem atores profissionais, num contexto de reivindicação social. A Inglaterra contribui com o **Free Cinema** de Lindsay Anderson e Karel Reisz e seus documentários no seio do proletariado fabril do

Depoimentos

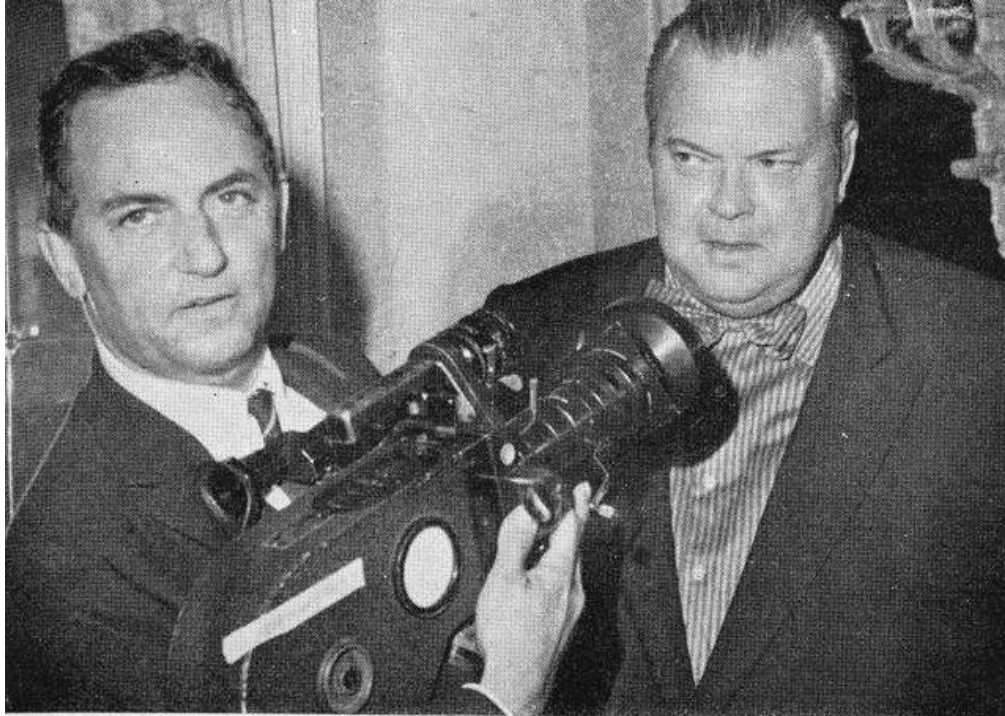
FERNAND LÉGER (1881/1955): «Uma nova verdade vem por aí — se um homem de gênio

aproveitar-se um dia desse material formidável, será terrível. Imaginemos um filme sôbre às 24 hs. de um casal escolhido a êsmo, de uma vida qualquer, de um trabalho qualquer, seguido durante esse tempo por um aparelho misterioso, a ser inventado ainda, que nos permitirá, sem que as personagens saibam, observar todos os menores gestos, as menores expressões, no trabalho e no amor, sua vida em 24 horas». (1931).

DZIGA-VERTOV (1896/1954): «O cinema-olho é escrito pela câmara na mais pura cine-linguagem.

Foi feito para o espectador. No sentido literário da palavra, foi feito por uma percepção visual, para a inteligência visual. O espectador não mais terá de traduzir a linguagem visual do filme para a linguagem das palavras. Nada de documentos verbais, mas cine-documentos. Uma turbina de imagens visuais, cem por cento na linguagem do cinema». (1924).

JEAN VIGO (1905-1934): «Gostaria de realizar um cinema social mais definido: o documentário social, ou mais exatamente, do ponto-de-vista documentado. Não sei se o resultado será uma obra de arte,



norte. E a França lança por intermédio da *Nouvelle Vague* o estilo de improvisação e a liberdade de recursos de linguagem que dariam repercussão no movimento de Rouch, Reichenbach, Lionel Rogosin, Mario Ruspoli, Jean Herman e Gian-Vittorio Baldi.

Marcel Martin situou cinco características básicas do cinema-verdade: a presença ativa da câmera, a filmagem «ao vivo» do material temático, a desdramatização do relato, anegação dos estúdios, dos refletores e dos *décors* artificiais, a mobilização de atores não-profissionais. Traços esses, aliás, que expressam não só o cinema-direto mas o próprio estágio atual da dramaturgia cinematográfica de vanguarda. Como acrescenta Martin, «o cinema-verdade é, afinal de contas, mais uma questão de moral que uma questão estética: consiste menos num estilo novo de *mise-en-scène* do que num estilo novo de testemunho, numa atitude nova em face da realidade».

1. François Reichenbach traz ao cinema-direto a imagem poderosa de Orson Welles. 2. «Tcheloviek S Kinoapparatom» (O Homem com a Câmara), de Dziga-Vertov, o «kino-pravda», ou cinema-ôlho de 1929

mas de uma coisa estou certo: é isso que será o cinema. Cinema no sentido de que nenhuma outra arte, nenhuma ciência poderá o substituir nessa missão. O objetivo será o de revelar o motivo oculto de um gesto, o de extrair de uma pessoa banal sua beleza interior ou sua caricatura, o de revelar o espírito de uma coletividade através de uma de suas manifestações puramente físicas». (1930).

JOHN GRIERSON (1898): «Primeiro princípio: pensamos que as possibilidades do cinema em descobrir, observar e fazer uma escolha na própria vida podem ser empre-

gadas numa forma de arte nova e essencial. Segundo: acreditamos que o ator natural e o *décor* original são as bases mais firmes de uma interpretação do mundo. Terceiro: cremos que o material e os temas captados de tal modo podem ser mais significativos (mais reais no sentido filosófico) que a história interpretada».

CESARE ZAVATTINI (1902): «Que os cineastas se habilitem a desenvolver o tema infinito oferecido pela realidade. Creio que a coisa realmente difícil não é desenvolver as várias maneiras pelas quais se tornam possíveis as nossas rela-

ções com os objetos de nossas enquetes, mas sim nos convenceremos da necessidade desses contatos com os outros». (1953).

ROBERTO ROSSELLINI (1906): «O que me interessa no mundo é o Homem e esta aventura única para cada um — a aventura da vida. Sou sobretudo um individualista. Não tenho medo da verdade e sou curioso como deve ser o ser humano, por isso me faço de grande realista. E eu o sou, sim, caso o realismo seja abandonar o indivíduo diante da câmera e deixá-lo construir sua história por si mesmo». (1948).

Não sei se já repararam, mas que é verdade, é... Três coisas, dizia-me há tempos um amigo, fazem falta na civilização anglo-saxônica, seja na Inglaterra, nos Estados Unidos, no Canadá ou nos rebentos mais recentes da Comunidade Britânica: a rua, o namôro e a instituição do "jeito".

A sociologia do "jeito"

Roberto de Oliveira Campos

Começamos pela rua. Os países anglo-saxônicos conhecem o parque e o clube. Porém não a rua. A rua no sentido latino e continental, isto é, um lugar onde se pode estar sem nenhum propósito definido: tomando café, falando mal da vida alheia, discutindo negócios, ou, nos países de «habla» espanhola, dizendo «piropos a las muchachas», ou «conspirando contra el Gobierno presente en nombre del Gobierno pasado, e contra el futuro en nombre del presente».

Nas civilizações anglo-saxônicas, a rua é, antes de tudo, um túnel de comunicação, um intervalo entre lojas e escritórios. Nela não se pode «flanar» como se faz nas ruas de França. O caso extremo é o dos Estados Unidos, onde o «loitering», ou seja, a perambulação sem propósito, é até mesmo um caso de polícia. Imagina-se que quem «flana» abriga o propósito secreto de roubar um banco à hora do fechamento, ou então, assaltar mulheres ao lusco-fusco.

A princípio pensei que se tratasse de um fenômeno de clima, e que

o inverno fôsse o inimigo decisivo da rua. Mas rua «prá chuchu» são os Champs Elysées, e muito mais ainda o Boulevard des Capucines, venha primavera, outono ou inverno. Rua é a Kurfuerstendamm na frígida Berlim ou a Opernring em Viena, para não falar na gostosa Via Veneto. Donde concluir-se que a rua é muito mais um estado de espírito do que um estado de clima...

A outra coisa faltante é o **namôro**.

Nem sequer existe a expressão em inglês. Dizem que o equivalente é «to make eyes», mas nunca vi a expressão usada, nem muito menos praticada. Há o «flirt», mas êste pressupõe malícia e intimidade; não é bem o namôro latino, constituído do olhar espesso e «pidão», acompanhado do sorriso encaçulado e da conversa propedêutica.

Nos países saxões, o olhar denegoso e a abordagem sem apresentação, características fundamentais do namôro, são tidos como de mau gôsto, senão mesmo insultan-

tes. Tem que haver uma apresentação, ainda que feita por um «gangster» ou um garçon de restaurante devidamente industriado. «Glad to meet you», é um indispensável passaporte para a fuga à solidão.

Mas a ausência da rua e do namôro nem de longe se comparam em gravidade à falta da nobre instituição do «dar um jeito», cujas raízes sociológicas em breve examinarei.

A verdade é que após sete anos de contínua residência no leste dos Estados Unidos, já me havia esquecido do «jeito». Redescobri-o em Havana, aonde aportava para a Conferência Internacional de Comércio, ali pelos idos de 1947.

Com a dificuldade de importar automóveis durante a guerra e imediato pós-guerra, o transporte em Cuba era precaríssimo. Donde me ocorrer a idéia de telegrafar à minha mulher em Washington, pedindo-lhe levar o automóvel até Miami para embarcá-lo num dos eficientes «ferry boats» que sulcam, o Caribe, em busca de Hava-

na. Com isso eu mataria as saudades e resolveria o problema de transporte. Dois coelhos de uma cajadada só.

Toquei-me alegre para a Companhia de Navegação a fim de alugar espaço num «ferry boat». E descobro com surpresa que, com a sua característica mania de planejamento a longo prazo, os «gringos» já haviam comprado todo o espaço disponível nos navios, com vários meses de antecedência. «Todo el buque está booked», diz o empregado, num horrível trocadilho que me deu vontade de trocar de ilha. «Los gringos lo llenaran por el resto del invierno».

Acostumado ao preto no branco — prioridade é prioridade, regulamento é regulamento — e esquecido da construtiva instituição do «dar um jeito», puz-me a perambular melancólico no Paseo Malecón, já disposto a telegrafar a Washington cancelando a viagem, quando encontro um amigo na Embaixada Brasileira, a quem resignado exponho o problema.

«Ora bolas. — diz êle — dá-se um jeito...» Redescubro, então, com estranho prazer, essa extraordinária instituição.

«Caramba, hombre — diz êle, ao telefone, ao gerente da empresa de navegação — hay que hacer algo por un diplomático del país hermano, el Brasil, donde está la amistad entre nosotros? Que se heche fuera un gringo, hombre!» Em dois minutos estava o problema resolvido, com o mais enternecedor desrespeito às prioridades vigentes.

O «jeito» não é uma instituição legal nem ilegal; é «paralegal».

Um dia, conversando com meu amigo Santiago Dantas, concordamos ambos em investigar as raízes sociológicas do fenômeno, enquanto bebericávamos uma batida, sentados num café de um pedaço de rua da Avenida Atlântica.

(Sim... porque nem tôda a Avenida Atlântica é rua. Rua é apenas um trecho que vai do Lido até a piscina do Copa, e depois do Café Albatroz até o outrora Cassino Atlântico. O resto é apenas passagem. Já a Avenida Copacabana é rua no duro; a

Barata Ribeiro não o é, jamais foi, não adianta pretender. A Rua do Ouvidor é rua, assim como a Gonçalves Dias; mas só quem não «mora» no assunto chamaria a Sete de Setembro de rua, que rua não é nem nunca será. Já a Avenida Rio Branco deixou de ser rua, depois que perdeu o Café Nice, a Galeria Cruzeiro e a Brahma. Agora, o problema é saber se Brasília terá ruas...)

Mas, voltando aos fatos, como diria o Eça, jamais empreendemos a planejada investigação. Santiago marchou para a política e progrediu muito, ou para as finanças e pregredi pouco. Hoje, entretanto, um pouco por desfastio e mesmo sem haver superado a preguiça de pesquisar, vou deitar falação sobre a importância e as raízes históricas do «jeito».

Em primeiro lugar, essa instituição viceja assaz nos países latinos e é quase desconhecida nos anglosaxões, porque naqueles perduraram por mais tempo hábitos feudais, quer nas relações jurídicas, quer nas econômicas. O feudalismo é um sistema de profunda desigualdade jurídica, em que a lei a rigor só é aplicável ao servo e aos vassallos, por é m extremamente flexível para o barão e o suzerano. Êstes se governam por relações voluntarísticas; aqueles por fórmulas impositivas.

Na Inglaterra, graças ao precoce desenvolvimento de sua burguesia mercantil, que se afirmou contra o Rei e os nobres, estabelecendo formas jurídicas de validade mais universal, feneceu muito antes que na Europa latina o molde feudal.

Isso cerceou baramente as possibilidades de florescimento da instituição «paralegal» do «jeito», a qual pressupõe, evidentemente, como diria Orwell, que todos os animais sejam em princípio iguais perante a lei, conquanto alguns sejam mais iguais que os outros. Ou, como praticam, entre nós, os mineiros e os gaúchos: «para os amigos tudo, para os indiferentes nada, para os inimigos... a lei».

A segunda explicação sociológica reside na diferença de atitudes entre latinos e anglosaxões, no to-

cante às relações entre a lei e o fato social. Para o empirismo jurídico anglo-saxão, a lei é muito menos uma construção lógica que uma cristalização de costumes. Ao contrário do Direito Civil, a «Common Law» é uma coletânea de casos e precedentes, antes que um sistema apriorístico e formal de relações.

Até mesmo na Lex Magna — a Constituição — prevalece essa diferença de atitudes. A Constituição inglesa, por exemplo, nunca foi escrita e a americana se cinge a três admiráveis páginas. Já as Constituições do tipo latino são miudamente normativas e regulamentares. Com isso nos ariscamos, quase sempre, a um descompasso em relação ao fato social, o que nos leva ora à solução elegante e proveitosa (para os juristas) da mudança da Constituição, ora a interregnos deselegantes de ditaduras inconstitucionais.

As conseqüências sociológicas dessa dispar atitude — de um lado a tradição interpretável, do outro o preceito incontroverso — são profundas. No caso anglo-saxão, a lei pode ser obedecida, porque ordinariamente apenas codifica o costume corrente. Torna-se menos provável a ocorrência de grave tensão institucional por desadaptação da norma legal ao comportamento aceito. Não há grande necessidade de se «dar um jeito», pois que a lei raramente é inexecutável; nos casos em que é violada, é possível configurar-se, então, a existência de dolo ou crime praticado por pequena minoria social.

Dentro do formalismo jurídico latino, freqüentemente o descumprimento da lei é uma condição de sobrevivência do indivíduo, e da preservação do corpo social sem inordinato atrito. Como dizia um meu criado português: «esta lei não pegou, Senhor Doutor». Pois, «audiant omnes», há leis que «pegam» e leis que não «pegam». Estas, ordinariamente, são construções teóricas que não nasceram do costume e que às vezes transplantam formas jurídicas importadas de além mar, sem relevância para as possibilidades econômicas de nosso ambiente.

“A instituição do jeito pressupõe, como diria Orwell, que todos os animais sejam em princípio iguais perante a lei, conquanto alguns sejam mais iguais que os outros”

Resta saber se não há uma terceira explicação do «jeito», em termos de atitudes religiosas. No catolicismo, rígido é o «dogma» e a regra moral intolerante. No protestantismo, complacente é a doutrina e a moral utilitária. Há menos beleza e também menos angústia.

É bem verdade que numa visão mais comprida da história e do tempo, o catolicismo tem revelado surpreendente plasticidade para se adaptar à evolução dos povos e instituições. A curto prazo, entretanto, pode gerar intolerável tensão institucional, que, não fôra a válvula de escape do «jeito», arriscaria perturbar o funcionamento da sociedade.

Já o protestantismo nasceu sob o signo revisionista. Elidiu-se praticamente a doutrina revelada «ab alto», e quando as necessidades institucionais criam a ameaça de uma generalização do pecado, é muito mais fácil para o protestante entortar as normas éticas. Assim, quando as exigências de um emergente capitalismo mercantil impuseram a organização de um mercado financeiro, Calvino fez da cobrança de juros um esporte legítimo, lançando às urtigas o preconceito Aristotélico de que o dinheiro é estéril e o belo arrazoado Aquiniano de ser o juro ilegítimo porque implica em cobrar o tempo, coisa que pertence a Deus e não aos homens... Ante a revolução trazida pelas grandes descobertas marítimas e a necessidade de acumulação para financiar os investimentos na exploração comercial e in-

dustrial, os puritanos passaram a enxergar a opulência como manifestação exterior da bênção divina e não como um desvario cúpido.

E quando os Mormons se viram frente ao problema de povoar um deserto, não hesitaram em sancionar a poligamia. Ainda hoje, desaparecida a questão de povoamento acelerado, e proibida a poligamia simultânea, permanece legal a poligamia sucessiva, através do divórcio.

Procurou-se evitar a tensão social mediante uma frontal modificação das normas éticas, ao invés de recorrer-se ao instituto do «jeito».

Não se tome a desquisição acima, entretanto, como uma justificação discriminada e licenciada do «jeito». Assim como há rua e rua, há «jeito» e «jeito»; em muitos casos não passa êle de molecagem de inadaptados sociais, que ao invés de «jeitosos» são rematados facínoras.

Mas forçoso é reconhecer que há raízes sociológicas mais profundas; e que, se amputada essa instituição «paralegal», dado o irrealismo de nossas formulações gerais, a tensão social poderia levar-nos a duas extremas posições: a da sociedade parálitica, por obediente, e a da sociedade explosiva, pelo descompasso entre a lei, o costume e o fato.

Daí, irmãos, a essencialidade do «jeito».

Nota — O presente artigo faz parte do livro «A Técnica e o Riso», ora em edição.



1. Antonioni, a dissidência neo-realista. 2. O realismo místico de Fellini: «La Strada» (Na Estrada da Vida). 3. Castellani, o neo-realismo histórico



Origens e reflexos do neo-realismo

Paulo Perdigão

Há mais de vinte anos, a eclosão instantânea, devastadora, do neo-realismo italiano. Em todo esse tempo poucos movimentos ou escolas de envergadura real teve o cinema, nenhum com a importância artística ou estética daquela manifestação, nenhum com tantos se-

guidores e tantos filmes quanto os que o neo-realismo pôde produzir. A partir do vasto painel neo-realista alterou-se fundamentalmente a cine-dramaturgia em geral — e a eclipse do movimento, por volta de 1953, com a dispersão de seus líderes, não significou a extinção ou perda

da neo-estética nêle exercitada: pelo contrário, os princípios ou leis dominantes ali alastraram-se em várias direções, propagando-se pela imensidade do nôvo cinema aberto com Antonioni, Resnais, Godard. A moderna arte do espetáculo cinematográfico, pela desobediência sistemática à tradição da dramaturgia teatral, à lógica cartesiana da narração e da linguagem, é o reflexo mediato, ou antes, o sucedâneo natural do cinema neo-realista.

Sofrendo a influência crítica do cinema americano, do depuramento formal dos filmes japoneses (cuja exportação ao Ocidente intensificou-se a partir de 1950, com **Rashomon**) e da técnica da cine-reportagem experimentada através da televisão e do desenvolvimento da indústria de equipamentos portáteis, amadorísticos — que facilitaram o instrumental de trabalho e proporcionaram novos sistemas de filmagem e sonorização —, o moderno cinema apenas facultou o desdobramento de certas tendências contidas, em potencial, no neo-realismo. Uma delas, decisiva para consolidar a libertação romanesca da nova arte: a verdade da **mise-en-scène**, o estilo confundindo-se com a moral, a autenticidade dramática anexada à autenticidade estética.

São imprecisas as origens neo-realistas. Oficialmente, é Rossellini, com a colaboração felliniana, quem lança o manifesto: **Roma Città Aperta**. Mas **Ossessione**, de Visconti, antes de 1945, já era um filme neo-realista. E Umberto Barbaro, a quem se atribui a expressão «neo-realismo», também em 43 referia-se a obras de Marcel Carné, embora consagradamente naturalistas, como «filmes neo-realistas». **Ossessione**, por sinal, não vem sózinho na fase pré-rosselliniana. A maioria dos historiadores concorda em que o movimento nascera ainda em pleno fascismo, alguns citando Francesco Di Robertis, realizador de **Uomini Sul Fondo** e de quem, como assistente em **Nave Bianca**, foi discípulo Rossellini. Nessa antecipação, seriam neo-realistas os filmes produzidos à margem do gênero oficial, mussoliniano (os

chamados «telefones brancos»: melodramas mundanos, comédias fúteis de Camerini, superproduções históricas de Gallone e Blasetti). Precusores seriam, como há quem assim os considere, **I Bambini Ci Guardano**, de De Sica, dois de Blasetti, **Quattro Passi Fra le Nuvole**, e **Vecchia Guardia**, — e por ser o primeiro interpretado por amadores — o já citado **Uomini Sul Fondo**, de De Robertis. Neo-realista não deixaria de ser, ainda, **Il Cappello a Tre Punte**, que pôs Camerini em choque com a censura fascista?

Anterior a todos os títulos enunciados, o clássico silencioso de Giovanni Pastrone, **Cabiria**, e **Sperduti Nel Buio**, de Nino Martoglio — êste repetidamente exibido por Barbaro no Centro Sperimentale di Cinematografia — foram lembrados ao rever-se a história neo-realista. Menos importantes são essas possíveis identificações cronológicas ou críticas, com referências a filmes cujo caráter revela um ainda difuso articulamento estilístico, do que a influência exercida sobre o cinema italiano pós-1945 por outros ramos da arte nacional — estando o neo-realismo, como observou Henri Agel, «vinculado ao canto profundo da alma italiana».

A literatura patética de Verga, repercutindo na moderna novelística de Alvaro, Silone, Piovene e Vittorini, contribuiu com um fator preponderante — a análise do proletariado — resultando nisso que, para René Maril-Albères, «corresponde ao mesmo tempo às necessidades do realismo do século XIX e à necessidade de rebeldia social e moral do século XX». Em interessante comparação, Guido Rocca estabeleceu paralelos entre o neo-realismo (que Aristarco prefere chamar «realismo crítico») e êsse bloco literário, apontando o operariado urbano de Vasco Pratolini e os pescadores de Visconti (**La Terra Trema**), os burgueses indiferentes de Alberto Moravia e os deva-

neios provincianos de Michele Prisco e Fellini (**I Vitelloni**), as depravadas napolitanas de Domenico Rea e os amantes de Antonioni (**L'Avventura**), a corrupção política de Zampa (**L'Onorevole Angelina**), os namorados sicilianos de Vitaliano Brancati e a «Mafia» de Germi (**In Nome Della Legge**). Outra corrente é teatral — provém da «Commedia Dell'Arte» e foi percebida por André Bazin na série **Pane, Amore e...**, constituindo uma degenerescência popularesca do movimento. Da tradição operística (Verdi sobretudo) irradia-se a influência mais pesada — e não apenas atinge Visconti, que será mais tarde o mais discutido dramaturgo neo-realista, encenador habitual do milanês e lírico Scala. Na verdade, o movimento «manifesta a múltipla e profunda humanidade da Itália», nas palavras de Paul Lechat — mas não seria pertinente estreitar nacionalisticamente seus antecedentes, a ponto de não os reconhecer no próprio cinema, fora da Itália, e em ritmo naturalista. Embora categóricas as diferenças de concepção dramática que separam a escola francesa imediatamente anterior à guerra da explosão neo-realista, esta ficou devendo muito, sobretudo, a três exemplares do «realismo populista». As antologias citam **Toni**, de Jean Renoir (1943), na linha que leva em gradação subseqüente àquela explosão, e com freqüência chegam a **Finis Terrae** (1929), de Epstein, e a **Angèle** (1934), de Marcel Pagnol.

Roma Città Aperta desencadeou a escola cuja gestação começara anos antes. Filmes preparatórios foram todos os citados — sobretudo **Toni** e **Finis Terrae**, revelando realisticamente a passagem social da Provença e da Bretanha. Preparatória foi a escola do verismo literário liderado por Verga e seus dramas sobre os camponeses, os mineiros e os pescadores. Foi a admiração ao «realismo poético» francês (Duvivier, Carné, Renoir) nutrida pelos futuros neo-cineastas — havendo, ainda, nesse setor, a significativa associação a Renoir por Visconti, na qualidade de assistente, pouco antes de **Ossessione**.



A influência do neo-realismo filtrada pela tragédia rural brasileira: «Vidas Secas», de Nélson Pereira dos Santos



1. Fellini converteu em intimismo romanesco o realismo documental da escola italiana. 2. Pasolini propõe ao novo cinema uma linguagem poética contra as armações dramáticas tradicionais

ne. Certos historiadores recuam a De Sica (*I Bambini Ci Guardano*) ou a Gianni Franciolini (*Fari Nella Nebbia*), em 1941-42, para assegurar que o neo-realismo passara a organizar-se antes de Rossellini, ou por este mesmo, antes de *Roma Città Aperta*, com *La Nave Bianca*, de 1941. Em entrevista a «Bianco e Nero» (fevereiro de 1952), Rossellini vê o nascimento da escola «em certos documentários romancados de guerra, nos quais também estou representado por *La Nave Bianca*, ou nos próprios dramas de guerra para os quais colaborei (roteiro de *Luciana Senza Pelota*) ou que realizei (*L'Uomo Della Croce*), ou, finalmente, em certos filmes menores, como *Avanti C'E Posto*, *L'Ultima Carrozzella* e *Campo dei Fiori*». Para Rossellini, o neo-realismo nasce «inconscientemente», porém refere-se a Blasetti (1860) e Camerini (*Gli Uomini che Mascalzoni!*) como «precursores imediatos».

A *Roma Città Aperta*, de qualquer modo, sucederam em cadeia vários diretores e filmes — o neo-realismo, aparecido como um grito de dôr e revolta, consolidava-se em De Sica (*Sciuscìa*), Lattuada (*Il Bandito*), Zampa (*Vivere in Pace*), no mesmo Rossellini (*Paisà*). Pouco tempo bastou para que, elevando-se ao apogeu (*Ladri di Bicicletti*), a escola provocasse as primeiras demarches teóricas que, pulverizando-a com teses e regras contraditórias, terminariam por desordená-la, acelerando sua desintegração. Nos primeiros anos concordavam, em pontos chaves, críticos de formação diversa — ninguém recusava, por exemplo, a explicação rosselliniana do fenômeno neo-realista, considerado «essa vontade de diálogo entre um homem e a realidade, que suplanta o plano estético e é toda uma moral, uma filosofia e uma política que estão em debate». Neo-realista, na opinião de Rossellini, era «o filme que colocava problemas». Não seria justo limitá-lo ao imediato após-guerra, porém amplificá-lo à atualidade social e ao exame do povo italiano, em toda a extensão da sua dolorosa miséria. Luigi Chiarini e Alberto Moravia dis-



«Giulietta e Romeo» (Romeu e Julieta), de Castellani (1954), ou neo-romantismo



«Miracolo a Milano» ou a fábulação zavattiniana na imagem mágica de De Sica

cutem a esse respeito, e o romancista chega a falar em «conhecimento das deficiências de todos os gêneros que haviam conduzido à derrota e ao desastre nacional». O neo-realismo, então, não era uma política, geralmente não passava de um rótulo, nos melhores casos levava a vantagem de difundir uma estética — esta, tempos depois, muito bem estudada por Amedée Ayfre em ensaio onde o crítico defendia a sua inclinação fenomenológica.

Se, para Carlo Lizzani, tudo não ia além de «uma fórmula», a voz mais acalorada partia de Zavattini, a quem Rossellini cederia o comando do grupo. Exclamava a perenidade do movimento, «não só um protesto ante a guerra, sobretudo a revelação absoluta, diria quase eterna, de que a guerra ofende as necessidades fundamentais e os valores humanos». Algumas de suas afirmações, perfeitamente autorizadas por ilustres exemplos (*Ladri di Bicicletti*, *Umberto D*, *Miracolo a Milano*), ficaram célebres:

«Quando se diz: basta de miséria! basta de filmes tristes!, está a incorrer-se em pecado, porque se pretende ignorar. E quando isso acontece, consciente ou inconscientemente, pretende-se fugir ao problema. A neces-

sidade de evasão é uma falta de coragem, é medo. Medo de ser descoberto, de se ficar só, de adquirir consciência, de não podermos mentir a nós próprios, de sermos obrigados a saber e a pensar, de nos sentirmos responsáveis, de não podermos fugir».

«Na denúncia do neo-realismo o homem aí está, diante de todos nós, que o podemos ver, graças ao processo especial do cinema, em cada minuto de seu sofrimento, ao qual corresponde o nosso minuto de ausência, também real, mas indesculpável».

«É preciso mostrar os famintos e os humilhados com os seus nomes e apelidos, e não contar uma história onde apareça um homem faminto, porque isso seria outra coisa».

«Quis que os meus filmes fôssem os mais elementares, os mais simples, a bem dizer os mais triviais possíveis. O ideal seria criar um espetáculo cinematográfico com os 90 minutos da vida de um homem a quem nada acontece».

O espírito neo-realista foi definido de forma freqüentemente complexa por vários observadores (1), a nenhuma conclusão definitiva se chegando mesmo passada a fase ativa, ou fecunda, de uma

escola que, de compacta, passou a dissidente, ante o «realismo místico» de Fellini, a histórica dialética de Visconti, o marxismo dogmático de Giuseppe De Santis e — entre os dois polos da diluição neo-realista — a ética de Rossellini e a psicologia ou a angústia burguesa de Antonioni. Quando, a fim de assegurar-se a continuidade do movimento, houve quem o distendesse até um certo «neo-realismo histórico» (ou «neo-romantismo») acerca de *Senso* (*Sedução da Carne*) e *Giulietta e Romeo* (*Romeu e Julieta*), nada mais poderia dificultar a incorporação, à mesma linha de *Umberto D* ou *Germania Anno Zero*, de obras nas quais o «papa» Zavattini já anunciava sua própria conversão a novos caminhos — em *Miracolo a Milano* (*Milagre em Milão*) a fantasia predominando sobre a realidade social («neo-realismo mágico?») ou o filme-enquete, *L'Amore in Città*, promovendo, uma década antes de Rouch, a técnica do cinema direto.

Polêmica famosa foi travada entre André Bazin e Guido Aristarco, sobre Rossellini. Em agosto de 1955, o crítico francês defendia o cineasta italiano em «Cinema Nuovo» e, ao mesmo tempo, emitia conceitos que, até aqui, figuram no plano da maior lucidez no reexame



A diluição dos sentimentos e a incomunicabilidade como fatores de desagregação ética: «Il Grido»



«Osessione», de Luchino Visconti, prefigurava em 1943 a explosão neo-realista

do fenômeno. Bazin, afirmando que o neo-realismo vê a totalidade do real através da consciência total do artista, o opõe ao naturalismo e ao verismo, «pois êle nega por definição a análise (política, moral, psicológica, social) dos personagens e da ação, considera a realidade como um todo indissociável (os personagens e seu clima)». E ainda: «A escolha da realidade não é lógica, nem psicológica, mas ontológica, no sentido de que a imagem que nos oferece é a de uma realidade global». Propositadamente, repetia Bazin a tese, difundida por Amedée Ayfre, à propósito de uma «descrição global da realidade por meio de uma consciência global», no que repousaria o essencial da estética neo-realista. Em Rossellini, segundo Bazin, «o neo-realismo depara de maneira natural com o seu estilo e com os recursos de abstração», e o crítico se apresssa em acrescentar que «respeitar a realidade não significa acumular as aparências, mas, ao contrário, despojá-las de tudo que seja supérfluo — chegar à totalidade através da simplicidade». Por outro lado, Bazin sempre procurou determinar a existência de um «humanismo revolucionário» explicado pelo temperamento étnico peninsular — daí o grande número de filmes

de reconstituição de guerra, excepcionalmente bem documentados, que exprimem a aderência perfeita do neo-realismo à atualidade social.

O debate em torno de Rossellini era motivado por *Viaggio in Italia* (Romance na Itália), cuja influência no moderno cinema francês viria a ser decisiva. Não o aceitava Aristarco, ao mesmo tempo em que advogava — em contradição insofismável — o timbre neo-realista ao viscontiano *Senso*, ou «o neo-realismo transcendido pela crítica histórica». *Senso* convenceu a Aristarco de que, para a sobrevivência do neo-realismo, «era absolutamente necessário passar da crônica para a História, do método descritivo para o método narrativo, da narração para a novela». Também ao mesmo tempo, o crítico investia contra Fellini, contra o que julgava a intensão de reduzir às dimensões da psicologia pessoal o movimento, «um saudosismo, um isolamento condenado por seu ar de suficiêcia». A seu ver, Rossellini, em *Europa 51* e *Viaggio in Italia*, abandonara o realismo social em benefício da mensagem moral.

Outro ponto controvertido localiza-se em *La Terra Trema*, que opõe Bazin a Mario Gromo: Visconti teria encontrado naquela obra o ponto de comunhão entre rea-

lismo e esteticismo, como pensa Bazin, ou exagerara «em demoras e lentidões que acabam por se converter em estáticas redundâncias esteticizantes», conforme Gromo, concordando êste com o parecer de Letto sobre o «decadentismo exagerado» de Visconti? Anos mais tarde, o debate colocaria diante do neo-realismo, não mais a densidade romanesca ou estetizante do autor de *Senso*, porém o que viria a constituir-se um reativamento da escola, melhor, o seu robustecimento: *La Strada* (Na Estrada da Vida), de Fellini, agitava em 1954 os socialistas (encabeçando-os Zavattini) por inocular, nos componentes do realismo documental, a mística poesia de um certo «maravilhoso real», na definição que lhe deu um crítico francês, quase a conversão do neo-realismo, pela ação da confiança autobiográfica, num intimismo novelesco. Fellini defender-se-ia dizendo: «Ainda há mais Zampanòs no mundo do que «ladrões de bicicletas», e a história de um homem que descobre seu próximo é tão importante, tão real, quanto a história de uma greve».

A cisão prosseguiria com *Latuada* (versão de *Il Capotto*, de Gogol), Castellani (*Giulietta e Romeo*) — mas somente com Antonioni (*Cronaca di un Amore*) o

cinema italiano tomara o impulso decisivo no sentido do realismo psicológico. Luigi Chiarini, sem querer, profetizara o fim neo-realista ao condicioná-lo ao instante histórico do após-guerra. Mas ou menos em 1953 o ímpeto do movimento afrouxava, os cineastas a êle incorporados reuniam-se no Congresso de Parma a fim de discutir o futuro — o que fazer, daí, por diante? Então, ninguém poderia prever que a lição neo-realista, longe de evaporar-se, passava a novos domínios com a obra, já em andamento, de Fellini e Antonioni, justamente os mais acusados de tê-la desencaminhado. Mas não houve voz discordante, em 1955, quando foi preciso denunciar a parcela de culpa que coube ao governo: todos, teóricos e cineastas (Chiarini, De Sica, Rossellini, Fellini, Zavattini, Visconti, Antonioni), assinaram manifesto contra as novas leis da censura, «que representam no plano teórico uma concepção retrógrada da sociedade, e que, no plano econômico, favorecem os interesses dos monopólios americanos (...) negando a liberdade de expressão». Os antigos neo-realistas proclamavam, enfim, que «um cinema sem liberdade não passa de um instrumento de especulação e paternalismo obscurantista».

Diretamente influenciados, aderiram à estética neo-realista o cinema americano, em primeiro lugar (com o ciclo de semi-documentários policiais exemplificado por *The Naked City* e *The Window*), depois pelo grupo novaiorquino (*The Little Fugitive*, de Orkin, Engel e Ashley) e pela invasão de Hollywood pela TV (*Marty*), e também tão distantes centros quanto o japonês (*Albergue em Osaka*, de Gosho) e o indú (*Dois Hectares*

de Terra, de Bimal Roy) — não ficando indiferente o cinema brasileiro, a certa altura (*O Grande Momento, Rio 40 Graus*) sob agudo influxo neo-realista. Êste também não se dilui em Damiani, Pasolini, Petri, Maselli, Zurlini, Bertolucci, Rosi, Bolognini — antes amplia-se nesta atual geração, colando-se ao estilo particular de cada cineasta, diversificando-se como regime artístico. Nem o neo-realismo se ausenta da soma de fatores que resultam nos momentos mais eloquentes da *nouvelle vague*, infiltra-se, através do predomínio desta em cima do nôvo cinema, pela obra de artistas cuja personalidade não se faria sem isso.

A revolução da política dos autores, que culminará em Antonioni, Godard e Francesco Rosi, provém sobretudo de uma diversificação do modelo neo-realista — *Viaggio in Italia* (1954), de Rossellini, inaugura a cine-dramaturgia da novela, baseado no que Marcel Martin denomina a *desdramatização do roteiro*. A essa tendência acrescentar-se-á a ética da verdade documental, operada, em exercícios ainda de valor indeterminado, por realizadores do cinema-direto, Rouch, Leacock e Lindsay Anderson. E, por fim, já a configuração de uma «linguagem da poesia cinematográfica» denunciada por Pier Paolo Pasolini, contraste do clássico *cinema de narração ou de prosa*. Dêsses três fatores de armação dramática retira o nôvo cinema a sua ética, a sua poética e a sua autenticidade. O neo-realismo, desintegrado há mais de uma década, produziu a matéria-prima do fenômeno, abastecendo-o com uma técnica de narração inapelavelmente revolucionária. Não apenas expôs à ação do nôvo cinema a importância dramática da realidade social, absorvida ao «vivo», sem estúdios e sem intérpretes profissionais. Apontou-lhe muito mais do que isso: na marcha que empurrou o neo-realismo do fato social à questão ética e desta à expressão espiritual, há todo um código de conduta a habilitar o cinema moderno para o exercício luminoso do conhecimento, do amor e da violência.

Nota

(1)ROSSELLINI: «O neo-realismo é seguir com amor o ser humano, em tôdas as suas descobertas, em tôdas as suas impressões».

RENATO BUZZONETTI: «No neo-realismo reconheço a inesgotável plataforma ideológica, a exata fórmula aplicável aos motivos espirituais em que os ideais da vida e as esperanças constituem a dignidade de uma alma naturalmente cristã».

ALBERTO LATTUADA: «O neo-realismo está baseado sôbre uma atitude humana e moral, a da sinceridade e a da consciência de exercer por meio da atividade artística uma função de responsabilidade para com a sociedade».

GIAN LUIGI RONDI: «O neo-realismo não é uma interpretação servil da realidade, uma expressão estética dessa realidade, mas uma visão humana, interior, da realidade cujas raízes são o desejo de comunicação, de diálogo entre os artistas e o público sensibilizado pelos acontecimentos históricos. O neo-realismo é um produto da cultura humanística européia».

UMBERTO BARBARO: «O neo-realismo é uma forma de ver o mundo que, ao fazer-se expressão, se converte em arte».

LUIGI CHIARINI: «Não se poderia definir o neo-realismo pelo estilo, muito variável segundo os realizadores, mas por sua orientação no sentido da atualidade social e do estudo do povo italiano no curso do imediato após-guerra».

ROSSELLINI: «O neo-realismo é uma maior curiosidade pelo indivíduo. Um desejo, que é próprio do homem moderno, de dizer as coisas como elas são, de render-se à realidade, direi de modo inteiramente concreto, conforme aquele interesse, tipicamente contemporâneo, pelo resultado estatístico e científico».

«Il Tetto» (O Teto), de Zavattini & De Sica, devolve o neo-realismo ao exame dos problemas sociais num prisma reivindicatório



«Le Notti Bianche» (Um Rosto na Noite), Visconti e Dostoiévski abrindo à tragédia italiana o rumo do esteticismo



Bibliografia

- Mario Gromo:** «Cinema Italiano» (Milão, 1954).
- Carlo Lizzani:** «Cinema Italiano» (Florença, 1953).
- Vernon Jarratt:** «The Italian Cinema» (Londres, 1951).
- Patrice G. Hovald:** «Le Néo-Realisme Italien et Ses Créateurs» (Paris, 1959).
- Guido Aristarco:** «Storia Delle Teoriche Del Film» (Turim, 1951).
- André Bazin:** «Qu'est-ce Que le Cinéma?: Une Esthétique de la Réalité: le Néo-Réalisme» (Paris, 1962).
- Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti e Gian-Luigi Rondi:** «Cinema Italiano D'Oggi» (Roma, 1953).
- Brunello Rondi:** «Il Neo-Realismo Italiano» (Parma, 1956).
- Giulio Cesare Castello:** «Il Cinema Neo-Realistico Italiano» (Roma, 1956).
- Giuseppe Ferrara:** «Il Nuovo Cinema Italiano» (Florença, 1957).
- Fabio Carpi:** «Cinema Italiano Del Dopoguerra» (Milão, 1958).
- Raymond Borde e André Bouissy:** «Le Néo-Réalisme Italien, Une Expérience de Cinéma Social» (Suíça, 1960).
- Luigi Chiarini:** «Panorama del Cinema Contemporaneo» (Roma, 1957).

A crítica e o “cinema nôvo”

FILME & CULTURA inicia neste número uma enquête junto à crítica cinematográfica sobre o chamado “cinema nôvo” brasileiro. Há um lustro se fala **contra** e **a favor** do “cinema nôvo”, realizam-se mostras retrospectivas (até no Exterior: Gênova, Berlim), e alguns entusiastas chegam a apontar em filmes portadores desse rótulo influências cujas conseqüências viriam a ultrapassar os limites da produção nacional. Mas — afinal — como deve ser encarada a incógnita “cinema nôvo”?



«Deus e o Diabo na Terra do Sol», de Glauber Rocha: Geraldo Del Rey, Lídio Silva

1. Como explica o nascimento do Cinema Novo?
2. Considera o Cinema Novo uma escola ou um movimento?
3. Quais os filmes que, a seu ver, melhor exemplificam as tendências do Cinema Novo?
4. Considera o Cinema Novo uma contribuição importante ao momento da arte cinematográfica ou julga que sua significação se restringe à produção nacional?
5. A crítica tem oferecido uma contribuição à evolução do Cinema Novo?
6. Como vê o diálogo entre o público e os realizadores do Cinema Novo?
7. Cite nomes do Cinema Novo que mais valorizaram os quadros técnicos e artísticos do cinema brasileiro.

Salvyano Cavalcanti de Paiva

1 O cinema brasileiro mergulhara no caos — a chanchada, o subcinema melodramático e outros gêneros espúrios. Jovens de vanguarda partiram para a criação empírica: nasceu o **cinema-nôvo**. Foi, pelo menos, um sópro de renovação numa estrutura arcaica, estalando nos caibros podres, fossilizada na forma e no conteúdo, cega no sentido.

2 Nem escola, nem movimento; apenas, impulso criador.

3 Várias são as tendências, muitos mais problemas de estilo pessoal que afloram à medida que os enredos são estruturados nos roteiros para filmagem. Ainda assim, alguns **marcam** essas tendências: **Os Cafajestes**, de Ruy Guerra e Miguel Torres, denotando influências sensíveis, sadias, da **Nouvelle Vague**, principalmente de Jean-Luc Godard, mas condicionadas à temática urbana brasileira, ou, pelo menos, de certa camada social do Brasil; **Vidas Secas**, que é a cristalização de uma idéia de cinema anterior ao **cinema-nôvo**, mas nele incorporada, a idéia de Nelson Pereira dos Santos, o mais normativo jovem diretor, do ponto de vista estético; o por vezes genial, por vezes alucinado, sempre inquietante **Deus e o Diabo na Terra do Sol** que transformou Glauber Rocha no líder da esquerda estética cinemanovista; **São Paulo S. A.** talvez o mais próximo do caminho moderno que o **cinema-nôvo** oferece, e resta ver até onde irá Luiz Sérgio Person; **O Padre e a Mãe**, a tendência lírica e barrôca de Joaquim Pedro, já desenhada nos seus curtos e no irregular mas simpático **Garrincha, Alegria do**

Povo; naturalmente, a linha semi-documental e romântica presente no **Menino de Engenho**, de Walter Lima Jr.; e numa mescla ou combinação feliz da exasperação de Glauber com a compreensão sociológica de Person, o estranho **A Grande Cidade**, de Carlos Diegues.

4 É cêdo para aferir, com rigor, ou fazer suposições em torno do que não passa de um impulso criador mal esboçado: se contribui no plano brasileiro, apenas, ou se no plano mundial, para o enriquecimento da arte cinematográfica. Inclino-me para a primeira possibilidade. Mas, por que a restrição? Sejamos otimistas.

5 Claro. Sem a crítica, severa mas exaltando a autenticidade e a coragem, o **cinema-nôvo** teria estancado precisamente nas manifestações iniciais, as mais débeis do ponto de vista da criação. Aliás, a crítica tem contribuído para a evolução do cinema nacional **tout court**.

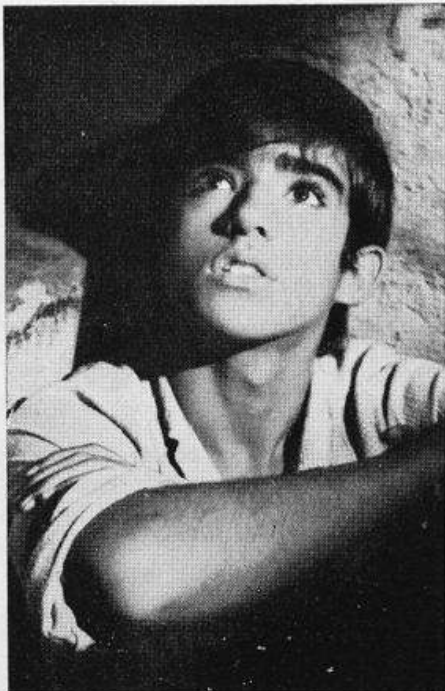
6 O diálogo ainda está na fase monossilábica; mas, daqui a pouco, teremos discussões intermináveis, caudais, verborrágicas, comícios. José Mojica Marins existe. E fará escola, não tenhamos dúvida.

7 Pela ordem, senhor presidente: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr., Luiz Sérgio Person, Ruy Guerra, Mario Carneiro, e embora figura isolada, deitou sua influência sobre os cinemanovistas o diretor Walter Hugo Khouri, cineasta singular — estes são os que, a meu ver, mais valorizaram os quadros técnicos e artísticos. Mas ficariam falando às pedras se não fôssem pelas seguintes veiculadoras de beleza, as benditas entre as mulheres Norma Bengell, Vera Vianna, Helena Inês, a divina Sonia Clara, Maria Lucia Dahl.

Antonio Moniz Vianna

1 A pergunta parece-me fora de ordem — deveria ser precedida pela definição: que é **Cinema Novo**? Esta indagação será parcialmente atendida pelas respostas às questões 2 e 3. Mas, que é **Cinema Novo**? Não é nôvo porque tenha inventado alguma coisa — no máximo, observa-se uma adaptação assistemática de influências diversas e não raro antagônicas a um quadro social que só é especificamente brasileiro quando o que se discute é o problema do Nordeste; e que se revela inacreditavelmente ingênuo quando o cinemanovista pretende analisar qualquer aspecto político-ideológico. Nôvo, não é — não adianta importar o chamado «cinema-verdade», nem misturar Buñuel com Kurosawa. Cinema, algumas vezes tem conseguido ser. Quanto ao que teria provocado um parto, creio que não se descobriu ainda outro meio senão a fecundação — embora se tenha descoberto o meio de evitá-la. A fecundação, no caso, foi o interesse despertado pelo cinema nos últimos anos entre os jovens que frequentavam os cine-clubes e liam os críticos de cinema — e nem cine-clubes nem crítica existiram praticamente no Brasil até mais ou menos uns vinte anos atrás. Ao longo desse período, a discussão do cinema veio lentamente motivando sobretudo os jovens. Não deixa de ser expressivo o fato de alguns desses diretores se terem exercitado, regularmente ou não, na crítica — também como muitos dos que constituíram na França a chamada **nouvelle vague**.

2 Nem escola, nem exatamente um movimento — porque,



Luiz Fernando Ianelli, «O Menino e o Vento», de Carlos Christensen, segundo Anibal Machado



Lucy Carvalho, «Os Cafajestes», de Ruy Guerra, precursor do Cinema Novo

antes de mais nada, as características são de curriola. Se não fosse curriola, o chamado **Cinema Novo**, que aceita no grupo um Nelson Pereira dos Santos (de outra geração), não poderia dispensar Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Jorge Ileli. Mas o grupo é fechado aos que discordam da linha vaga do cinema participante — e a sorte dos mais promissores dos cinemanovistas é justamente a não-participação, possivelmente involuntária, de seus filmes. **Cinema**

Nôvo é apenas um rótulo. Todo país tem um **cinema nôvo**, periodicamente. O do Brasil não será diferente porque não houve, a rigor, um cinema antigo sistematizado. Ao grupo dos pioneiros e lutadores incansáveis seguiu-se — com o estímulo da Vera Cruz no meio do caminho — o bando de rapazes motivados por fatores acima mencionados. Essa circunstância é o que sugere uma impressão muito difundida (e até exportada para revistas francesas), mas totalmente falsa: a de que o cinema brasileiro foi recém-inventado por um grupo de rapazes — **daring young boys in the revolutionary trapeze**, ou, se se quiser, **angry young rebels**.

3 Pelas respostas anteriores, as tendências são vagas e não integráveis numa idéia crítica válida. Posso citar os filmes feitos sob o rótulo de **Cinema Novo**, que me pareceram mais interessantes ou prometedores. Alguns: **Deus e o Diabo na Terra do Sol**, **Assalto ao Trem Pagador**, **Vidas Secas**, **A Hora e Vez de Augusto Matraga**, **Menino de Engenho**, **A Grande Cidade**, **O Padre e a Moça**.

4 Significação restrita ao âmbito nacional. Por motivos extra-artísticos, no entanto, o chamado **Cinema Novo** conseguiu acesso às páginas de várias e importantes revistas da Europa (**Cahiers du Cinéma**, **Positif**, **Cinéma 66**) — o que tem inegável importância como fator parcial da expansão do filme brasileiro no mercado mundial, sem o que o cinema nacional nunca ascenderá ao plano de indústria e conseqüentemente não haverá uma profissão cinematográfica, a não ser para aquelas especialidades (fotografia, cenografia) pouco procuradas. Aqui, um vício que já deveria estar sendo combatido: todos querem ser diretores, há mais de cinquenta candidatos para uma produção anual média de 25 a 30 filmes. Por isso, também, muitos ainda estão no primeiro filme; raros (e quase sempre os realizadores mais dispensáveis) fizeram até agora mais três. Também a notar: a participação em festivais tem sido útil,

mas não deve ser exagerada. A menção freqüente a quarenta e tantos prêmios conquistados pelo **Cinema Novo** deve ser analisada com isenção e objetividade. Nesse número estão incluídos também os obtidos por **O Cangaceiro**, **Orfeu do Carnaval** e **O Pagador de Promessas**? Todos três em Cannes, e os três (mais o de **Santuário**, de Lima Barreto, em Veneza) são os mais importantes prêmios já conseguidos pelo cinema nacional. Lima Barreto, o francês Marcel Camus e o afortunado (uma vez) Anselmo Duarte são integrantes do **Cinema Novo**? E Khouri — com um importante prêmio conferido em Mar del Plata a **Na Garganta do Diabo**? Afóra o Urso de Prata conquistado em Berlim por **Os Fuzis** e os prêmios lateralmente atribuídos a **Vidas Secas** durante o Festival de Cannes, as quatro dezenas de prêmios do **Cinema Novo** foram recolhidas em festivais realizados quase secretamente em Bilbao, Valadolid, Santa Margherita Ligure e Porreta Terme, geralmente em competições circunscritas à produção latino-americana e, na maioria, prêmios a filmes de curta-metragem.

5 A contribuição que toda crítica deve oferecer à evolução de qualquer tipo de cinema, novo ou antigo, consiste especificamente em registrá-la, quando ou se houver motivos para isso.

6 O diálogo não tem sido fácil. Ou, pelo menos, tem sido muito mais difícil do que o travado entre o público e as antigas chanchadas. Estas foram para a televisão — o público, se não foi atrás delas, não poderia aderir ao seu antídoto, os filmes feitos a sério (às vezes demais, isto é, no ponto em que a monotonia invencível limita com a pretensa seriedade). Vários bons filmes nacionais, que o público aceitaria gostosamente (**Deus e o Diabo**, **Matraga**) foram prejudicados pela desconfiança ou mesmo hostilidade da parte do público que havia visto **O Tropeiro** ou **O Grito da Terra**. Mas não se deve argumentar apenas com essas barbaridades. Um filme sério e digno

como *Vidas Sêcas*, carregado de elogios de tôda a fração esclarecida, desabou sôbre uma massa de público que não estava preparada para aguentar tôda uma lentidão calculada. Uma sugestão: reeditar a linha das chanchadas (afinal de contas, não foram só Manga ou Tanko que exploraram o gênero, mas também Billy Wilder e até — que c o m é d i a de equívocos! — Shakespeare). Com as chanchadas novamente na tela grande, o cinema nacional recuperaria parte dos espectadores que a televisão conquistou e, ainda, os que a televisão interessou nos disfarces de Chico Anísio ou nos **strip-teases** de Costinha. E ainda: utilizar nas chanchadas alguns atôres que, em seguida, seriam escalados para os filmes ditos sérios. Essa prévia popularização do ator pode dar resultados imprevisíveis — mas nenhum nocivo. É necessário, urgente, povoar os filmes nacionais de mulheres bonitas. Já não tem qualquer cabimento a noção de que a mulher precisa ser feia para ser boa atriz. Foi certamente alguma mulher feia ou então algum misógino que inventou êsse aforismo. Ao contrário, a beleza já é uma modalidade de talento — a única que a mulher, se não tem, não pode adquirir. Tôdas as outras, inclusive a tão decantada arte de representar, podem ser obtidas no varejo.

7 Os melhores realizadores do **nôvo cinema** (não do **Cinema Nôvo**) brasileiro são, por enquanto, Walter Hugo Khouri, Glauber Rocha, Jorge Ileri, Rubem Biáfara, Carlos Hugo Christensen, Nelson Pereira dos Santos, Oswaldo Sampaio. Saliente-se a revelação de Walter Lima Júnior e Carlos Diegues, a volta renovada de Roberto Santos, a alta qualidade plástica dos filmes de Ruy Santos. Mas o cinema brasileiro seria mais nôvo ainda se Lima Barreto voltasse, como continua prometendo, a dirigir. Cada vez mais inventivo, um criador de filmes como há poucos no mundo, Lima Barreto é infinitamente mais jovem do que os realizadores com idade para serem seus filhos.

José Lino Grünewald

1 Não se explica o nascimento do **cinema nôvo** como um fenômeno inesperado. Bastava surgir a oportunidade para que os jovens pegassem a câmara nas mãos e qualquer coisa de nôvo brotaria. Veio a chance e, como uma avalanche, os jovens soterraram aquele antigo panorama de sandices e chanchadas e fizeram a estética do nosso cinema dar um salto qualitativo talvez inusitado na história dessa arte. Daí, começaram a aparecer obras de tal importância, seja como invenção ou choque de idéias, que as platéias não só foram sacudidas aqui, mas no exterior. Cito, ao correr da fita aleatória da memória, realizações como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *Os Cafajestes* e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra, *Vidas Sêcas*, de Nelson Pereira dos Santos, ou *O Desafio*, de Paulo César Saraceni.



Darlene Glória, Otelo Zeloni: «São Paulo S.A.», o nôvo cinema na linha urbana, primeiro filme de Person

Antes, a carência de aperfeiçoamento técnico, a inexistência de uma indústria especializada e — mesmo — a falta de cultura (geral ou cinematográfica) mantinham o marasmo, onde excessões, como (novamente ao correr da memória) *Limite*, de Mário Peixoto, *Ganga Bruta*, de Humberto Mauro, ou *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, emergiam num intervalo de anos e, até, décadas. Há pouco, deu-se a grande guinada e o cinema brasileiro empilha prêmios de festivais internacionais.

2 Sob um aspecto formal, não é escola. Nem se diria que o **cinema nôvo** seja compactamente um movimento, já que não houve aquela intencionalidade do seu lançamento, nem qualquer programática estética definida.

3 Creio já haver respondido na primeira pergunta.

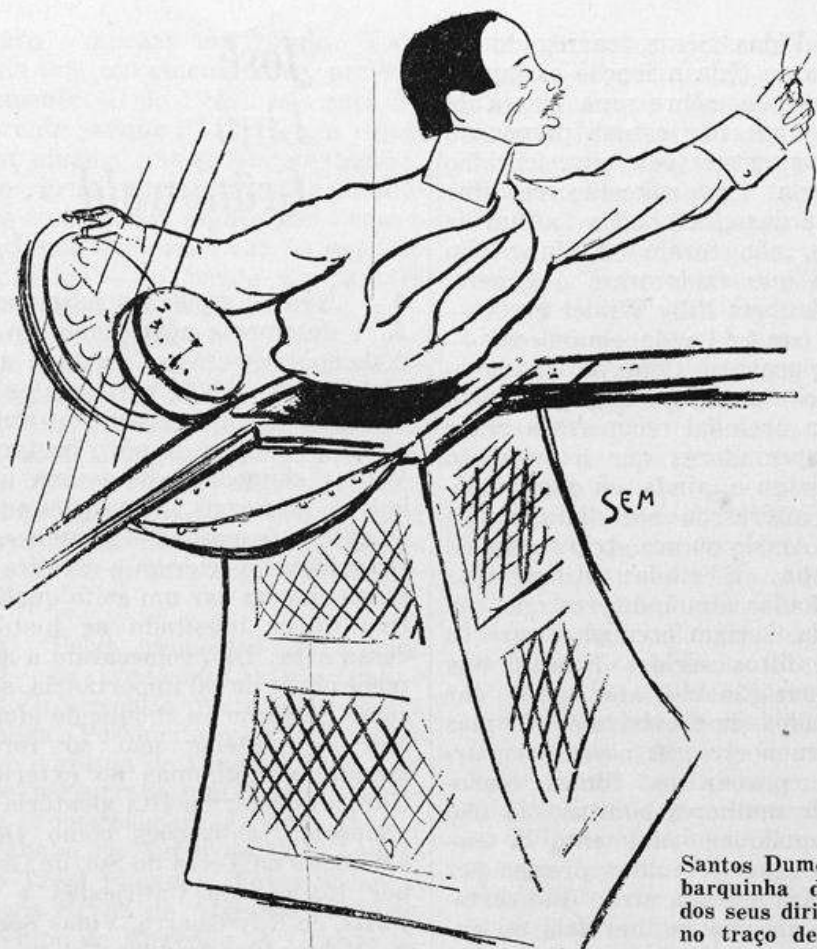
4 A sua contribuição é mais importante no âmbito nacional, pelo que representou em matéria de reviravolta no nosso cinema. Porém, a par de tantos outros cinemas novos brotando de outros países, lega a sua contribuição internacional, no processo de reformulação permanente de uma linguagem poderosa, da «arte do século».

5 Sim, a crítica contribuiu, quase num sentido análogo àquele através do qual a crítica francesa praticamente fêz a *Nouvelle Vague* e colocou o cinema francês em ascendência internacional. Aqui, foi um fenômeno idêntico. O **cinema nôvo**, em muito, saiu das cinematecas e das colunas de jornais e revistas. Mesmo porque, num país com a indústria cinematográfica incipiente, a inteligência e a imaginação vêm naturalmente antes da técnica. Nos Estados Unidos foi possível dar-se o oposto e, daí, àquele seu **específico filmico**.

6 O diálogo vai ampliando, naturalmente. Pois, à medida que o público se educa recebendo informações estéticas mais originais, melhor descerra o contexto aparentemente difícil e «anticoercial» das fitas. Só a censura é capaz de tornar novamente a informação difícil.

Uma alegria selvagem

Jurandy
Passos
Noronha



Santos Dumont na barquinha de um dos seus dirigíveis, no traço de SEM

Durante dois anos o documentarista Jurandy Noronha (*A Medida do Tempo, O Monumento*) investigou em arquivos particulares e em depósitos esquecidos material filmado e fotográfico sobre Santos Dumont, descobrindo ocasionalmente raridades que o tempo já começava a desgastar. Dessa tarefa típica do pesquisador cuja meta é reconstituir documentos da História e perpetuá-los em filmes, nasceu *Uma Alegria Selvagem*, curta-metragem de 13 minutos produzida pelo INCE, com direção e roteiro de Jurandy Noronha, fotografia de Hélio Silva, montagem de Julio Heilbron, animação de Jorge Bastos e Mariano Wach e música de Rogério Duprat.

Certa vez, no laboratório hoje inexistente da Filmes Artísticos Nacionais, eu estava tentando identificar o material semi-abandonado num monte de latas já enferrujadas. A «moviola», se assim podia ser chamada, era um daqueles «olhos-de-boi», funcionando manualmente, com duas manivelas para frente e para trás e que deveriam estar no museu de cinema que ainda não organizamos no Brasil.

Súbito, «fiquei estupefato, muito de espanto», para usar as palavras de Louis Blériot sobre os feitos de Santos Dumont em outubro e novembro de 1906. À minha frente, nítido, aparecia o campo de Bagatelle e o «14-BIS»...

O choque, a revelação tremenda fôra ainda maior porque os primei-



O caricaturista SEM vê Dumont com o Rei Leopoldo da Bélgica, numa exposição de automóveis

ros fotogramas já mostravam o «canard» em pleno vôo. Devo ter aproximado, sôfrego, o rosto do visor e me recordo de haver descarregado a geringonça com a qual trabalhava — ela também autêntica contemporânea do «14-BIS» — puxando todo o rôlo para o prato da direita.

Levantei-me e fui falar com Alexandre Wulfes:

— Não sabia da existência daquela preciosidade...

Depois, não sei quantas e quantas vêzes, até ficar com os braços cançados, revi as cenas que um desconhecido cinegrafista filmara para a posteridade. Creio que nesse dia nasceu o meu fascínio pelos filmes de arquivo, a minha preocupa-

ção pelos seus problemas de preservação.

Muito tempo depois, num trabalho mais de jornalismo, de pesquisa, lado a lado com cenas de arquivo europeu eu poderia juntar momentos captados por repórteres brasileiros ou aqui radicados: as corridas de automóveis de 1909, do português Paulino Botelho; a chegada de Santos Dumont ao Rio, à 2 de janeiro de 1914, do italiano Musso; o treinamento no Campo de Marte, em 1922, do veterano Gilberto Rossi ou ainda as cenas do Museu Nacional, de autor desconhecido. Como tudo se transfigurava em montagem com o Bois de Boulogne, o dia da travessia aérea pioneira da Mancha, a 1ª Grande Guerra, os balões-livres na Taça Gordon Bennett e o «som-direto»

trazendo a voz de Santos Dumont gravada à 10 de junho de 1930...

Trabalho de jornalismo, de pesquisa, sim. E com que fabuloso material fotográfico, demonstrando inclusive o senso do assunto e até de angulação dos profissionais do fim e princípio do século. Homens anônimos, operando com chapas-de-vidro, possibilitavam a que as animássemos agora, através dos movimentos das câmeras-fixas de um Jorge Bastos ou um Mariano Wach. E aqui cabe lembrar Georges Goursat, o caricaturista «SEM», até hoje ainda entre os maiores da imprensa francesa, pela observação dos seus traços também um documentarista: como Flaherty, como Rugendas ou os fotógrafos do Campo de Santana.

DIAFILMES

O MAR, edição UNESCO traduzida pelo INCE — A UNESCO, através de uma «Comissão Oceanográfica Intergovernamental», tem procurado impulsionar as pesquisas oceanográficas no sentido de tornar mais conhecida do homem a grande massa de águas que o circunda, e da qual depende cada vez mais a sua existência terrestre. Este diafilme selecionou a documentação mais adequada a fornecer uma idéia do estágio em que se encontra o conhecimento do homem neste campo. Através de diagramas que atraem prontamente a atenção pelo seu alto grau de plasticidade e em linguagem clara e acessível, expõe os processos biológicos, físicos e químicos que governam o meio oceânico. Alguns exemplos da matéria tratada darão ao leitor uma idéia mais nítida do interesse deste diafilme: em um diagrama tentou-se reunir as principais figuras de relevo características da bacia oceânica; outro diagrama mostra um corte norte-sul dado na massa Atlântica, evidenciando a disposição das isotérmicas em profundidade; em outro, vê-se um cristal gigantesco onde se elabora a vida planctônica, numa criação perpétua; outro quadro reúne exemplares da fauna das regiões dos abismos, até agora pouco conhecidas. Enfim, esse mundo estranho e fascinante vai sendo melhor compreendido à medida que corre **O Mar** da UNESCO.

ARQUITETURA, de **Geraldo Ferraz** — Partindo da definição de arquitetura como «a organização do espaço para qualquer atividade humana», Geraldo Ferraz faz uma breve retrospectiva do fenômeno arquitetônico desde que, simples abrigo para o homem, não sendo ainda produto da arte nem da técnica, já possuía o «sentido» antropocêntrico — o homem como medida da organização do espaço. Através de fotos, acompanha os diferentes estilos arquitetônicos do passado até o nascimento de uma nova concepção estética — a do despojamento total do adorno, fruto da utilização de novos materiais de construção. Finalmente, a partir de Le Corbusier, uma nova concepção de «integração» se faz presente na arquitetura moderna: a casa passa a ser planejada de dentro para fora e o sentido humano da arquitetura atinge sua plenitude. Ressaltando sempre a importância da arquitetura como solução do problema habitacional, o diafilme termina com um enfoque do que é a arquitetura para o homem de hoje e o seu relevante papel no mundo atual, especialmente no Brasil. Esse o tema do diafilme que tem por objetivo central estimular o estudante e o interessado em geral a estudos mais amplos.

O CARVÃO AO MISCROSCÓPIO, de **Walter da Silva Curvello** — A importância de um maior conhecimento do carvão-rocha para um melhor aproveitamento desse produto como combustível e seu interesse como testemunho de nossa história geológica são ressaltados neste diafilme do geólogo do Museu Nacional, Walter da Silva Curvello. Partindo de um exame macroscópico dos componentes do carvão, estruturados em camadas alternadas de brilho e espessuras diferentes, analisa, com o auxílio de diagramas, cada uma dessas camadas. Através da reconstituição de uma floresta permo-carbonífera de cujas plantas se originou o carvão, o diafilme revela o seu passado geológico, o processo que transformou esses resíduos nos constituintes do carvão e que continua a operar até nossos dias. Para uma análise mais profunda do processo de carbonização, o autor usou diagramas de microfotografias obtidas de superfícies polidas para exame em luz refletida, preparadas no Museu Nacional. Essa técnica, que foi desenvolvida na Alemanha, permite um exame detalhado dos componentes microscópicos do carvão. Focalizando em particular o carvão brasileiro, este diafilme torna atraente ao estudante de geologia e ao interessado no problema do carvão o aspecto fundamentalmente científico desse combustível.

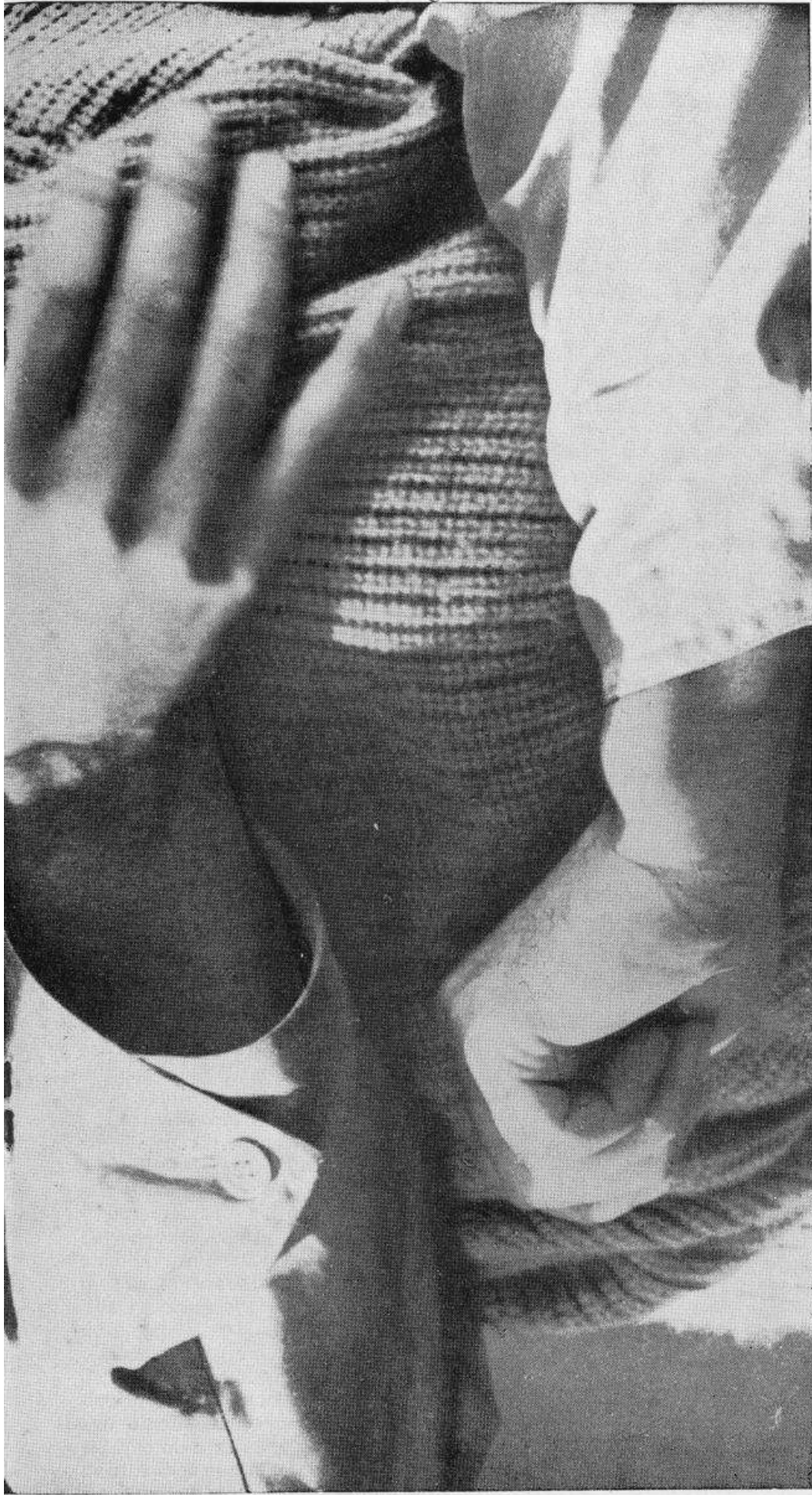
**ESTA SEÇÃO PERMANENTE DE FILME & CULTURA
VISA A OFERECER, ATRAVÉS DE TEXTOS INFORMA-
TIVOS NECESSARIAMENTE BREVES, UMA IDÉIA
GERAL DO TRABALHO DO INSTITUTO NACIONAL DE
CINEMA EDUCATIVO NO SETOR DE DIAFILMES**

COMPREENSÃO DE CINEMA, de Maurício Rittner — O que é cinema? Como se faz cinema? Quais os elementos básicos, técnicos e artísticos do filme? Como estudá-los com método e como empregar os conhecimentos adquiridos no sentido de enriquecer o gosto pelo espetáculo cinematográfico? O diafilme do crítico Maurício Rittner aborda todos os aspectos que os iniciantes precisam saber antes de penetrar na área mais complexa da teoria do filme. Antes de entrar no exame detalhado, essencialmente didático, dos setôres e elementos que compõe a prática da realização, o autor tece considerações úteis sobre o alcance social, a dimensão cultural e a natureza criadora do cinema, mostrando a maneira como este evoluiu do primitivo «irrealismo», da dramaturgia teatral da velha linguagem, para a nova concepção do «filme de autor»; como o diretor-autor articula sua obra, da concepção à feitura; como o cineasta emprega os recursos de que dispõe, convertendo-os em cosmovisão e estilo. Segue uma exposição fartamente ilustrada sobre planificação, decupagem, movimentos de câmera, características do «plano», das lentes, ângulos, iluminação, som e efeitos especiais. Por fim, um esclarecimento acerca da montagem e de como ela pode criar um tempo e um espaço virtuais, chegando à síntese «do real e do imaginário». Em **Compreensão de Cinema**, o iniciante encontra, em linguagem acessível, valorizada pelos exemplos visuais, o lote de conhecimentos que o transformará, de espectador inconsciente e leigo, em observador lúcido, autorizado a acompanhar as manifestações mais modernas e avançadas da arte do filme.

A PINTURA IMPRESSIONISTA, de Carlos Cavalcanti — Tratado com grande objetividade, o diafilme do professor Carlos Cavalcanti aborda, em linguagem acessível mesmo às pessoas não familiarizadas com o assunto, os principais aspectos da pintura impressionista. Para uma melhor compreensão do tema, o autor inicia com noções básicas tais como: o aparecimento dos estilos de pintura; sua vinculação no contexto histórico e social; a deformação da imagem; a natureza do sentimento deformado; as diferenças entre a pintura acadêmica, romântica e realista e o impressionismo, fazendo uma breve análise das modalidades de trabalho de cada uma dessas escolas. Passa então a focalizar o impressionismo como ponto de partida da pintura moderna e seu sentido revolucionário, introduzindo na pintura a observação das alterações provocadas pela luz do sol nas cores da natureza e criando uma nova teoria da luz e côr. Analisa ainda, detalhadamente, os princípios do impressionismo, e, através de farto material fotográfico, proporciona ao leigo uma nova perspectiva para a compreensão da pintura e da arte moderna em geral.

O TRABALHO INDÍGENA, de Heloisa Fenelon Costa e Yonne de Freitas Leite — Diafilme de extrema importância para uma real compreensão do nosso índio, **O Trabalho Indígena** esclarece o estudante e o público, geralmente mal informados, através de uma literatura carregada de estereótipos acerca da indolência indígena. Elaborado por antropólogos do Museu Nacional e ilustrado por excelente material fotográfico, o diafilme destrói a concepção negativa da incapacidade do índio para o trabalho, situando-o em seu próprio contexto social. Provido do instrumental teórico adequado, analisa objetivamente os vários aspectos sociais que regem a atividade econômica e permite entender o verdadeiro lugar do trabalho nas sociedades tribais, considerado mais como um serviço social do que como serviço econômico. Interessando sobretudo a professores que vêm encontrando dificuldades em obter dados cientificamente fundamentados, reunidos de forma clara e concisa, este diafilme adquire oportuno valor didático.





«Ningen No Joken» (Guerra e Humanidade), de Masaki Kobayashi; Michiyo Aratama e Tatsuya Nakadai

Cinema japonês e público brasileiro

Ronald F. Monteiro

A reação de determinado público em relação a determinado filme se constitui, evidentemente, numa relação de fato. Tôda e qualquer tentativa no levantamento de soluções será inteiramente sem a devida caracterização das causas que determinaram a reação concreta.

Todos sabemos que civilização oriental é muito mais esquiua ao

brasileiro do que se pode supôr à primeira vista. A dificuldade nos processos de empatia do público brasileiro pelo filme nipônico é uma decorrência necessária dessa distância.

Contudo, os motivos que ocasionam a pouca receptividade cristalizam-se no caso extremo, mas se explicam em outra ordem causal que se abre a visões mais amplas.

O caráter concreto da arte cinematográfica, admiravelmente explicado por André Bazin na sua **Ontologia**, reside na natureza do documento fotográfico. Conseqüentemente, se a imagem estática, ponto de partida da expressão cinematográfica, é a razão da sua própria objetividade, êste postulado básico terá, necessariamente, um efeito capital sôbre o espectador. A questão da verossimilhança da imagem apresentada com a aparência do objeto real torna-se, assim, condição sine-qua-non a qualquer estabelecimento de contato com o público, derradeira e decisiva fase do fato artístico.

Verossimilhança exige, necessariamente, conhecimento do original comparável. Todavia, é indispensável lembrar que o público tradicional, tendo pleno conhecimento (senão consciência) do caráter encantativo do cinema, deixa-se comodamente engolfar, ao ponto de recusar o mais anônimo cinema direto em favor da mais convencional intriga romanesca. Nessas condições e através de um processo de viciamento progressivo, o público em geral identifica a realidade cinematográfica através da coerência com os artifícios de construção dramática que êle, espectador, transfere, inconscientemente, em realidade do cinema, pela freqüência de sua constatação. No caso particular do espectador brasileiro, a submissão ao cinema de Hollywood, devido à área de influência e à inexistência de tradição cultural conscientizada em fase anterior ao domínio, se caracteriza num condicionamento de transparente evidência. Não foi à toa que alguns realizadores intelectualmente limitados, mas profissionalmente honestos — e coerentes — procuraram um filme brasileiro residual da fórmula hollywoodiana.

Chegaria, sem dúvida, a interessante resultado a utilização dos recursos do cinema direto em entrevistas sôbre cinema com o passante ocasional. Ultrapassadas as inevitáveis inibições iniciais, se o entrevistador insistisse no conceito de arte cinematográfica, a resposta, quase que invariavelmente, repousaria no binômio: estória-de-

sempenhos. Não interessa a autenticidade da interpretação autoral **in-se**, mas a relação de coerência entre ambos, a estória contada quase que determinando a linha do desempenho. Para os que têm um mínimo de conhecimento sôbre o assunto, evidentemente, a estória nada mais é do que o **modo de contar a estória**, ou, tènicamente (em termos de cinema espetáculo), a estrutura dramática da intriga. Fornecer o máximo de lógica à evolução da narrativa e um máximo de dados aos elementos da intriga foi a ocupação preponderante de Hollywood nas décadas de 30 e 40. E a eficiência do resultado se mede pelo público de hoje. Sim, ainda o público de hoje.

A realidade tal como se apresenta ou tal como veiculada pela informação audiovisual é o elemento natural de contato. Mas... a ser trabalhado por uma estrutura artificial que, esta sim, adquirirá fôro de autenticidade. No caso da tradição brasileira, predomina a autenticidade de um cinema-satisfação sôbre um aspecto inexoravelmente condicionado. E não se diga que a fôrça da fórmula — considerando as reações do público — anula a autenticidade originária, substituindo-se a ela como elemento essencial. Quando os néo-realistas decidiram romper com a tradição e o conseguiram, buscaram **justamente** revolucionar apoiando-se no elemento válido. Ninguém atingiu tão contundentemente a comunicação dos detalhes autênticos como êles. Todo o néo-realismo, em sua multifacetação estilística, bombardeou as fórmulas tradicionais da intriga, escorado na verossimilhança ambiental (daí, inclusive, a limitação naturalista que se impõe a inúmeros de seus exemplares). E foi, sem dúvida, a expressividade na pesquisa do real que suportou o choque do público, superando a reação. Mas, enquanto ainda hoje **Paisà** e **Alemanha Ano Zero**, clássicos insofis-

máveis do realismo cinematográfico, atingem uma pequena fração do público, **Os Companheiros**, de Monicelli, estilizando os mesmos princípios em função do espectador, e submetendo a realidade a uma estrutura dramática convencionalmente elaborada em obediência à tradição, atinge e empolga o mesmo público estende seus atrativos aos refratários da arte cinematográfica.

O vício da convenção do real instituída pelo cinema é, inclusive, um dos elementos preponderantes na resistência de certa camada do público à adesão ao filme nacional. Em se tratando de falta nossa, de personagens e objetos nossos, em que a relação de verossimilhança freqüentemente atinge o estágio da racionalização, as exigências se ampliam. Sem, contudo, transigir, em medida equilibrada, na insuficiência da convenção do desenvolvimento dramático da narrativa.

Portanto, no que respeita ao filme brasileiro, temos exatamente o polo oposto do cinema japonês. Crescem as exigências de verossimilhança de superfície com o real na medida do conhecimento íntimo dêsse real; todavia, sem atenuar a solicitação à realidade convencional do cinema acima indicada. Relativamente ao cinema de Hollywood — e por extensão, respeitando certa graduação, os filmes franceses, italianos e ingleses — o real aproximável é conhecido do espectador através das indicações — com freqüência pela mesma veiculação cinematográfica; trata-se, assim, de um real informado, mas não vivenciado. As diferenças — especialmente na mentalidade e nos idiomas — completam o quadro, colocando o espectador participante em inelutável condição de inferioridade crítica da realidade que lhe é apresentada, embora sem permanecer na ignorância. Qualquer espectador identifica, num **western**, o jogador profissional, o xerife, sabe distinguir a função precípua do **saloon**, da rua principal; tem pleno conhecimento das ambições do **gangster** e do caráter da corista ingênua que será estrêla no clímax apoteótico do musical; reage logicamente às informações



«Shiroi Kiba» (A Face de Marfim), de Heinosuke Gosho: a significação dos gestos — Yuriko Todoroki e Shin Saburi

geográficas de uma rua parisiense, de um palácio veneziano, de uma ante-sala da Scotland Yard; distribui socialmente a *midinette*, a datilógrafa de Bond Street, o gondoleiro e o barqueiro do Volga. Nessas condições, muito embora ignorante da realidade — e, sobretudo, de grau específico de realidade — explorada num filme americano, francês, etc., já se sente o espectador familiarizado com esse mesmo ambiente que só lhe escapa justamente nos filmes que fogem ao convencional. Em resumo: configura-se o equacionamento mínimo de conhecimentos suficientes para estabelecer a adesão às fórmulas usuais.

A mentalidade aproximativa do mundo ocidental — reforçada pela formação cultural nativa — dá acabamento ao panorama da identificação do espectador com o filme.

No que diz respeito ao cinema japonês, a questão se apresenta de modo diverso. Quanto maior a distância entre o centro criador da obra e o público, menor o interesse deste, dada a incômoda posição de desconhecimento dos problemas tratados (ou levantados). Resta uma faixa de exploração que se consome no exótico, no pitoresco insólito. Daí os ocasionais sucessos de bilheteria de filmes soviéticos, gregos, suecos, japoneses.

Quando um cinema nacional antípoda do público brasileiro (como o japonês), pretende catalizar o interesse desse mesmo público, não mais através de exemplares eventuais, mas de uma produção maciça, ocorre a rutura decorrente da conscientização de estranheza. E quanto mais *situada* a produção, maior a incompreensão. O elemento exótico deixa de funcionar — pela frequência da exposição — sem que se estabeleçam as necessárias afinidades.

Em São Paulo, somente nos últimos anos os filmes japoneses abandonaram a área da colônia — acrescida de singulares entusiastas nativos — para tentar a conquista do centro, assim mesmo por intermédio de seus exemplares mais abertos ao público ocidental. Isso,

depois de quase quinze anos de ambientação.

Nas investidas ocasionais do filme nipônico no Rio, em caráter comercial, verifica-se, freqüentemente, a típica reação de incompreensão: o espectador não logra distinguir os atôres que interpretam os vários personagens. Por outro lado, o estilo narrativo — mesmo em se tratando de produtos de mero consumo — distancia-se da tradicional trama à ocidental. A mais completa ignorância sobre a cultura nipônica provoca, fatalmente, a atitude negativa do público. Até as gueixas dos filmes japoneses intrigam o espectador que não as consegue integrar no seu conceito ocidental e viciado do tipo.

Sem pretender uma visão total e exaustiva das diferenças específicas entre as mentalidades nipônica e brasileira e suas conseqüências sobre a compreensão do filme japonês, mesmo porque nos falta competência para tanto, procuremos estabelecer um dado e com ele atingir o volume das conseqüências.

Das características do oriental ressaltam, na manifestação do temperamento, de um lado uma introspecção e uma discrição de gestos opostas ao temperamento do ocidental e especialmente do brasileiro (daí a exótica galeria dos amarelos inaperturbáveis que invadiu a literatura folhetinesca do início do século); de outro, o extravasamento agressivo dos sentimentos nos limites de crise — uma decorrência da característica anterior de autocontenção — igualmente estranha à reação do brasileiro. A partir deste dado — simples componente de um todo — já podemos deduzir conseqüências fundamentais à compreensão — e aceitação — das obras. Assim, por exemplo a discrição habitual dos gestos confere muito mais importância a um simples apêto de mão do que pode julgar o espectador não oriental. Este apêto de mão contém, indiscutivelmente, para o artista que o utiliza e para o espectador nipônico que o assiste, uma carga de significações e sentimentos que o público ocidental dificilmente compreende e valoriza.

Todo o cinema tradicional dos veteranos cineastas (Mizoguchi, Ito, Kinugasa), especialmente na área intimista (Ozu, Goshô, Toyoda, Naruse), usa, como elemento de dinamização, o enriquecimento das situações pelos gestos e posturas dos personagens. Visto por um ocidental, que não resente essa modalidade de evolução da trama — mas que aceita as quedas de ritmo na ação de qualquer drama psicológico de Hollywood nos momentos de caracterização dos personagens — a lentidão dos filmes passa a ser a tônica, pôsto que o ritmo da narrativa, em relação à tradição ocidental, sofre um alentamento sensível (reação semelhante, embora motivada por fatores de outra ordem, ocorrem nas obras de qualquer nacionalidade que se dedicam mais seriamente ao complexo humano, que não se contentam com as **conotações suficientes** à impulsão da trama).

No lado oposto, as reações violentas, em se tratando de explosões sentimentais, são catalogadas imediatamente de melodramáticas; ocorrendo a captação dos sentimentos contidos, a catalogação é a do sentimentalismo lacrimogêneo (daí a dificuldade na aceitação de um filme como o superpremiado **Ukigumo — O Amor que não Morreu**, de Naruse, 1955). Quando essas reações servem, também, para veicular uma posição do realismo crítico — diretriz das novas gerações — a aceitação se faz mais fácil pela natureza do conteúdo intelectual que suporta a reação física. Mas, ainda assim, mantém afastada boa parcela do público, que estranha a **visão caricatural** do problema (**Guerra e Humanidade**, do Kobayashi, **Todo Porcos**, de Imamura, filmes de Ichikawa). E a adesão se efetua, quase que exclusivamente, em relação aos cineastas e exemplares cujas influência ocidental seja mais presente: Kurosawa, Susumu Haní, na área dos valores, superproduções da Toho, policiais da Toei e da Nikkatsu, no terreno dos produtos de consumo.

Para o exame das conseqüências resultantes das diferenças específicas, partimos de um único dado,

dos mais nítidos e de imediata apreensão. A totalidade do problema envolve obrigatoriamente, tôdas as componentes do estilo nipônico. O rudimentar conhecimento da evolução política, econômica e social do país e suas condições atuais, o pensamento religioso, os costumes, a tradição artística — especialmente na literatura, no teatro e na pintura — e a própria tradição cinematográfica desarma o espectador e a própria crítica especializada, na interpretação das obras.

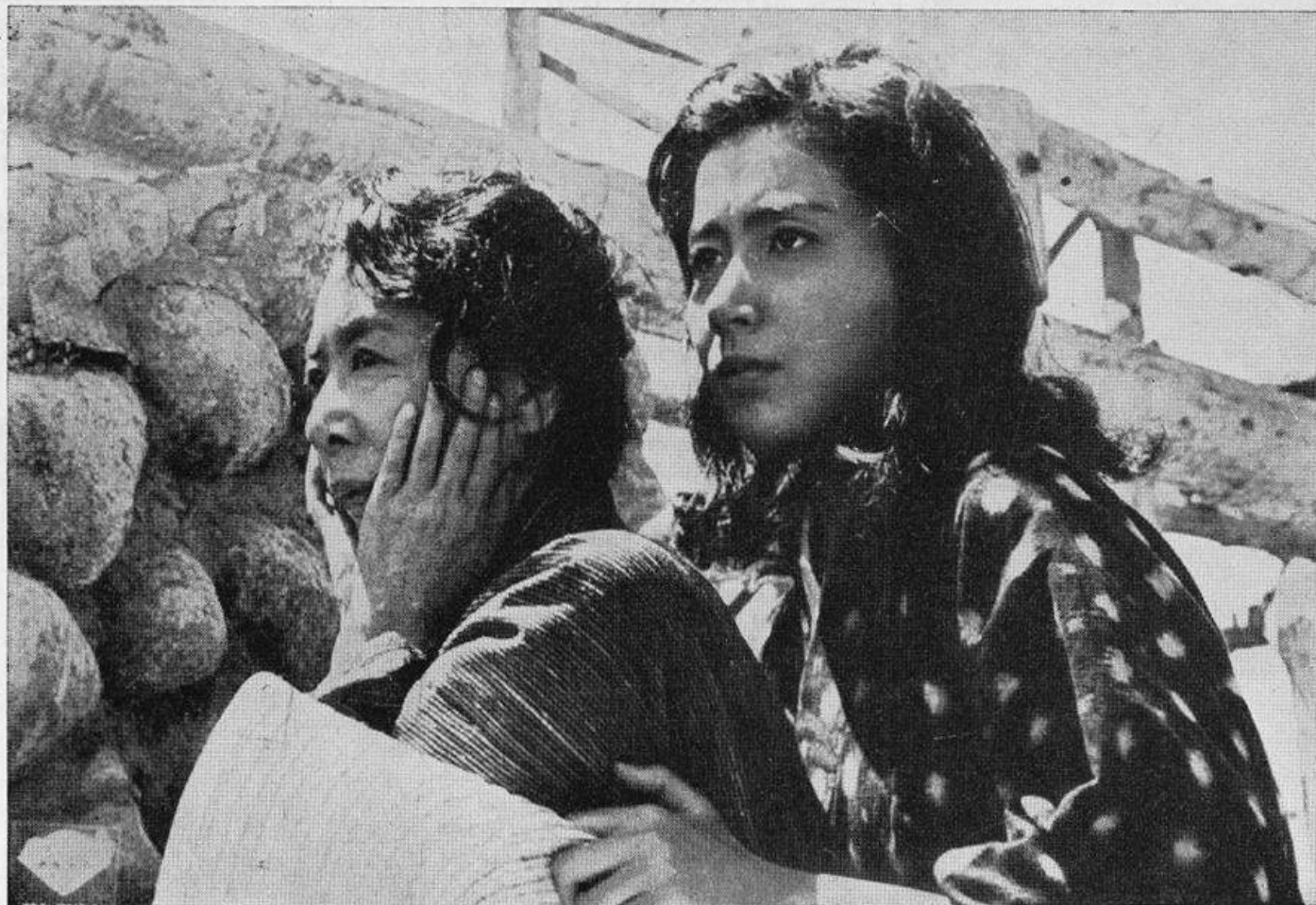
Aceitação sem compreensão, independentemente do vício intrínseco que a caracteriza, exige um estudo das suas verdadeiras causas. A capacidade do público de cinema — especializado ou não — em pene-

trar no filme japonês impede, até, essa função precípua da crítica, que consiste em racionalizar as reações inconscientes na aparência. E no caso do filme japonês, a maioria da crítica a êle dedicada se incorpora ao pelotão dos subjetivos que se preocupam mais em explicar porque gostaram do filme do que proceder à análise objetiva da obra e tentar conceituar os seus veículos empáticos e os obstáculos à comunicação, racionalizando os elementos da relação filme-público.

Polo oposto do cinema brasileiro — o que diz respeito ao conhecimento, por parte do público, da realidade que o anima, o filme japonês, na sua relação de intimidade com o espectador, apresenta consequên-

cias de outra ordem. Não há como estabelecer pontos de ligação, na medida em que se chocam duas culturas sensivelmente distintas e de raros contatos. A rigor, o filme japonês, enquanto penetração de produção e, não, de obras isoladas, não dispõe no Brasil — excetuando-se os núcleos de colonização — de condições de mercado que possibilitem o seu desenvolvimento. Reserva-se, por conseguinte, ao crítico de cinema, a incumbência de reduzir as barreiras (tarefa de solução a longo prazo) para que melhor se compreenda o sentido e se apreenda a contribuição de um centro rico, cujo caráter artisticamente universal permite extrair lições aplicáveis às exigências particulares de qualquer povo.

«Shito No Densetsu» (Horível Pesadêlo), de Keisuke Kinoshita: a exteriorização dos sentimentos — Kinuyo Tanaka



O ator: depoimentos

● Em pouco mais de setenta anos de vida — invenção, aperfeiçoamento, reinvenção com o advento do som, enriquecimento com a cor e as novas técnicas — o cinema saiu do estágio de curiosidade científica e fenômeno de feira, foi film d'art e (só, depois, paradoxalmente) arte do filme, regrediu a ilustração de outras artes com o «100% falado», para depois fazer do ruído, da palavra e do silêncio (êste redescoberto) instrumentos de uma expressão mais moderna e não-literária, não-teatral, que, conforme o usuário, fêz-se arma de doutrinação, marketing, pesquisa social, sondagem anímica. Hoje, procurando um ponto de simbiose entre o documento, o espetáculo, a poesia e a projeção ontológica, atravessa uma crise de crescimento que faz de cada nova obra uma dissensão em potencial.

Do cinema primitivo ao moderno, através de uma cadeia de inovações técnicas e estéticas, a posição do ator sofreu uma série ininterrupta de deslocamentos. Com raras exceções (um Hitchcock, um Rossellini, por exemplo) a importância da contribuição individual do ator como elemento criativo — subordinado, embora, às diretrizes do cineasta — é reconhecida em todos os centros produtores. Continuam, porém, como fator de polêmica, os limites e as características dêsse trabalho, em uma virtual mesa redonda permanente, onde as vozes dos novos artistas se cruzam com os cânones estabelecidos pelos mestres.



1 FRANK CAPRA:
projeção da personalidade

Ser a personagem do papel significa muito em minha opinião, bem mais do que se poderia suspeitar à primeira vista.

Em primeiro lugar, e tôdas as vezes que me é possível, procuro descobrir uma «natureza» para o papel principal. Por exemplo — e para ir logo ao caso extremo — julgo que o melhor ator para o papel de um chinês é um chinês verdadeiro. Dito de outra maneira: quanto menos o ator tem necessidade de «representar» seu papel, mais é êle mesmo, mais é a personalidade que projeta sobre a tela, mais a personagem do filme tem chances de vitória e de conquista do público.

O melhor exemplo que posso dar do que digo, é o de Gary Cooper em *Mister Deeds Goes to Town* (O Galante Mr. Deeds). Gary Cooper é Mr. Deeds.

Observei muitas estrêlas de primeira grandeza que passaram por minha direção: pareceu-me que todo ator procura como o mais invejável dos papeis aquele que lhe dará a possibilidade de expressar com sinceridade suas tendências naturais.

2

JEAN RENOIR: a expressão do conhecimento

Acredito muito em um método de ensaio que é o seguinte: pedir aos atôres que digam as palavras sem interpretá-las, só permitir que tentem pensar, se ousar dizer, após muitas leituras do texto, de tal maneira que no momento em que eles apliquem certas teorias, no momento em que tenham certas reações frente a este texto, o façam quanto a um texto que conhecem e não quanto a um texto que talvez não compreenderam; porque só se compreende uma frase após repeti-la muitas vezes. Creio mesmo que a maneira de atuar deve ser descoberta pelos atôres, e quando eles a descobrem, eu peço que se contenham, que não interpretem de imediato; devem tatear, avançar com prudência e especialmente só acrescentar os gestos exatamente no fim; ter o domínio completo do sentido da cena antes de se permitirem deslocar um cinzeiro, pegar num lápis ou acender um cigarro. Peço-lhes que não procurem a falsa naturalidade, mas ajam de modo a que a descoberta dos elementos exteriores venha após a descoberta dos elementos interiores — e não vice-versa. Sou extremamente contrário ao método de muitos diretores, que consiste em dizer: «Olhem para mim, vou interpretar a cena; agora façam como eu». Não creio que isso seja muito bom, porque não é o diretor que atua, é o ator. É necessário que o ator descubra a cena e aplique à situação sua própria personalidade e não a do diretor.



3

S. M. EISENSTEIN: a luz do autor

Outro elemento significativo no trabalho do cineasta com o ator é a luz, sem a qual nem o objeto, nem o tema, nem qualquer outra coisa pode existir. Um ator sem iluminação é o nada. Um ator com uma iluminação que simplesmente o faça visível não passa de um objeto como os outros, indefinido. A luz não é apenas uma condição necessária à expressão do ator, mas também um elemento dessa expressão. O ator, mesmo o melhor, jamais será capaz de fixar por si mesmo os limites de sua importância de modo a atuar na forma exata ordenada pelas necessidades da montagem, tanto para a duração da expressão quanto para sua qualidade.

4

ROBERTO ROSSELLINI: o rosto na multidão

Escolho os atôres unicamente por seu físico. Pode-se escolher à vontade na rua. Prefiro os atôres não-profissionais porque chegam sem idéias preconcebidas. Olho um homem na vida e fixo-o na memória. Quando ele se encontra frente à câmera, está completamente perdido e vai tentar **representar**; é isso que é preciso evitar. Esse homem faz gestos, sempre os mesmos; são os mesmos músculos que **trabalham**. Ante a objetiva ele se paraliza, se esquece — ainda mais que ele nunca se conhece — crê tornar-se um ser excepcional sob pretexto de que vai ser filmado. Meu trabalho é recolocá-lo em sua verdadeira natureza, reconstituí-lo, fazê-lo reaprender seus gestos habituais.

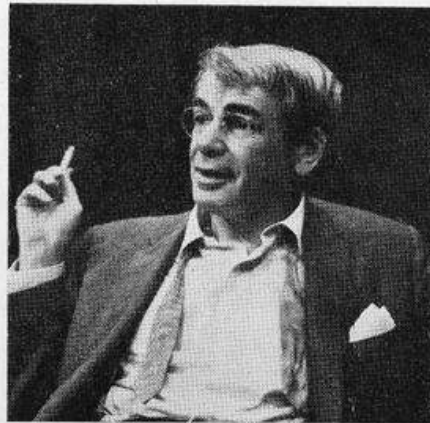


5

PAUL MUNI: a arte no laboratório

Para mim interpretar é um estudo constante. Cada novo papel traz problemas que devo resolver empiricamente. Outros atôres podem ser tão privilegiados que encontrem uma solução em escolas ou sendo orientado por mestres; mas eu devo apelar à experiência ante cada novo papel, e, em realidade, ante cada nova cena. Não há manuais ou conservatórios que eu possa recomendar. E acho que um ator pode colocar-se a si mesmo em um papel, fiando-se no instinto e na experiência para guiá-lo, sem levar em conta as fórmulas acadêmicas. Contudo, para aprender o diálogo, tenho um método oposto ao que acabo de dizer a propósito do sentimento do papel. Esse método me foi de muita utilidade. Acho preferível aprender minhas falas como um papagaio, para fazê-las entrar diretamente em minha memória, de modo a poder repeti-las sem analisar, ou mesmo sem pensar em sua significação. Frequentemente me acontece ler e reler em minha casa um texto, até que as frases me ocorram automaticamente e ritmicamente. Aprendendo assim o texto, um pouco do pensamento que ele contém penetra subconscientemente em mim, de modo que a interpretação é em parte estabelecida, mas não de um modo tão rígido que eu não possa mudá-la. Quando as linhas me vêm automaticamente, eu as ponho inteiramente de lado e passo às idéias que elas exprimem.

Às vezes eu mudo as entonações das palavras porque elas assumiram para mim uma nova significação. Elas começam agora a viver. Enquanto me dedico a esse trabalho, anoto frequentemente à margem do roteiro associações de idéias e de sentimentos paralelos que me atingiram enquanto aprendia minhas réplicas. Por exemplo, no discurso de Zola ao Júri, que durava seis minutos e meio, escrevi uma página de anotações que mudaram completamente minha entonação original.



Gosto de fazer o trabalho preparatório em casa, com um gravador, o que me permite ouvir minhas falas e criticá-las, e modificá-las se fôr o caso. Eu só gravo depois de reler meu papel uma centena de vezes, pelo menos. Essa operação me dá o efeito de meu pensamento, de minha dicção, de minha entonação. O gravador me ajuda a polílos, mas é preciso não esquecer que a única coisa que ajuda a criar o papel é o espírito. Trabalhando desta maneira, faço uma ou duas cenas, às vezes menos, por dia.

6

MAI ZETTERLING: o ator na montagem

Não há razão para que o trabalho do autêntico ator termine antes do processo de montagem. Julgo que o ator deveria assumir um papel criativo na edição, como o aperfeiçoamento último de sua atuação, e que deveria ter tanta intimidade com aquele trabalho quanto o diretor.

Nas atuais condições de trabalho, o período de ensaios possível em um estúdio cinematográfico é muito curto quando comparado com o tempo que um ator de teatro dispõe para dedicar a seu trabalho. Mas, sob condições ideais, é tão possível e tão necessário, creio, ensaiar cada plano do filme tão minuciosamente quanto cada cena de uma peça teatral, a fim de cobrir aqueles hiatos de continuidade que, para o ator, são os mais difíceis de superar. É verdade que a interpretação cinematográfica é

fragmentária, mas é muito errôneo julgar que alguma peça teatral (exceto a eventual peça de um ato na qual os personagens nunca deixam o palco) realmente preserva a continuidade para o ator. A natureza fragmentária do trabalho teatral é, em verdade, superada pelo ensaio sistemático por um longo período, durante o qual o ator forma uma idéia de seu papel como um todo, e de sua relação com a peça.



7

GEORGE CUKOR: ensaiar até certo ponto

Permito-me certa margem de improvisação e fico mais à vontade. Deve-se repetir os ensaios até certo ponto... mas não muito. Rex Harrison, por exemplo, não gosta de repetir. Durante as repetições tende a esgotar-se, o que faz com que ele já não seja grande coisa na hora de rodar de verdade. Para que servem as repetições? Para fazer funcionar bem a mecânica. Diante da câmera, é preciso haver algo de novo: uma espécie de corrente elétrica que se manifesta pela primeira vez. Antes, deve-se fazer os gestos indispensáveis e deixar o ator à vontade até o momento da filmagem. (...) Os bons atôres variam sempre. A cada tomada, adotam ligeiras modificações, exprimem um certo frescor. Há atôres e atrizes que dizem: «Não posso fazer isso antes de sentir». Há muita verdade nisso. Se repetimos demais, tudo se torna realmente mecânico. Jamais digo aos intérpretes o que devem fazer. Persuado-os, excito-os, mas é absolutamente essencial deixá-los descobrir por si mesmos as reações e os sentimentos dos personagens que interpretam.



8

ELIA KAZAN: o personagem ao microscópio

Não gosto particularmente de obediência ou servilismo no ator. Se ele é reverencioso e acede a tudo o que digo, a interpretação não será satisfatória. Tento desde o início encorajá-lo a me fornecer idéias e sugestões pessoais. Digo com franqueza: «Talvez não guarde uma só idéia entre vinte, mas não se satisfaça em decorar seu papel. Diga-me o que pensa do sentido da cena, como gostaria de interpretá-la, e não desanime se eu disser não». No estúdio a imaginação corre livremente, todos trabalham em comum. Procuo, desde os primeiros contatos com o ator, fazê-lo interessar-se pelo filme no seu conjunto.

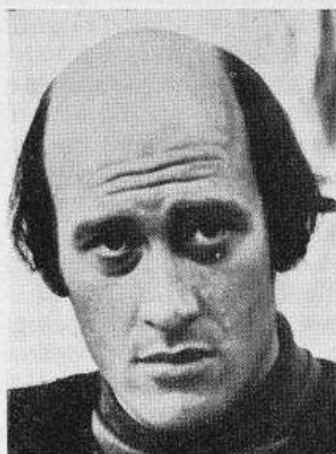
Há uma diferença entre a interpretação teatral e a cinematográfica, embora o problema nos dois casos seja idêntico: ser psicologicamente verdadeiro. Entretanto, no palco, devo captar o interior para o projetar em um comportamento exterior que deve ser muito manifesto para ser visível, ou mesmo parecer eloqüente ao público. No cinema, podemos fotografar uma pessoa que pensa, podemos fotografar o pensamento; a câmera pode ser utilizada como um microscópio, permitindo registrar a experiência interna de um ser, sobretudo de uma pessoa de grande sensibilidade. Coisas que não importam no palco são preciosas na tela. Mas o trabalho essencial é obter a verdade da experiência sentida pelo ator. Se ele capta realmente a verdade da situação vale a pena filmá-lo.

9

RICHARD LESTER: a improvisação calculada

Nosso roteiro (NR — referência a *A Hard Day's Night / Os Reis do Iê-Iê-Iê*) era muito minucioso, mas os rapazes foram frequentemente encorajados a sugerir coisas. Lembra-se da entrevista coletiva? Filmamos pensando em perguntas, lançando-as aos rapazes, e permitindo que eles dessem suas próprias respostas. Bem, eles são muito bons nisso, e assim a coisa funcionou. Ou lembrem a cena com a câmera durante a longa caminhada de Ringo. Não estava no roteiro, mas alguém tinha a câmera no estúdio, ou pensei que seria um bom objeto para trabalhar, então disse a Ringo para usá-la.

A seqüência no campo gramado é outro exemplo de improvisação dentro de uma concepção. Eu queria que a seqüência contrastasse com a sensação claustrofóbica que davam todos aqueles trens, estúdios, carros. Ensinamos aos rapazes três jogos, mandamos que eles tomasse a iniciativa e atuassem de qualquer maneira que quisessem. Então, filmamos a cena de diferentes ângulos — de helicóptero um dia, de distâncias variadas no dia seguinte. Eu não soube, até chegarmos ao local da filmagem, que iria empregar aqueles planos em câmera lenta.



10

FEDERICO FELLINI: adaptar o personagem

Em geral, a partir do momento em que penso numa história, sei exatamente quais serão os intérpretes dos principais personagens. Jamais cometo o erro de adaptar o ator ao personagem, mas faço justamente o contrário. Quando dirijo meus atôres, tento dar pessoalmente às réplicas a entonação que me pareça boa. Mas, por vezes, para não me arriscar a influenciá-lo, para não obrigar o ator a imitar-me, investigo o que ele faz por si mesmo. Minha inspiração no que concerne à interpretação de atôres surge sobretudo entre as tomadas de cena, isto é, nos momentos em que o ator vai sentar-se numa cadeira, faz a côrte a uma figurante, vai telefonar ou está dormindo.

11

MICHELANGELO
ANTONIONI: pelo
trabalho intuitivo

O ator no cinema não deve compreender — ele deve ser. Pode-se objetar que, para ser, é preciso compreender. Não é verdade. Se fôsse, o ator mais inteligente seria o melhor. A realidade nos prova o contrário.

Desde que um ator seja inteligente, seu esforço para ser um bom ator é maior, porque ele deseja aprofundar-se, dar conta de tudo, mesmo das nuances, e fazendo isso investe por um terreno que não é o seu: na verdade, ele cria seus próprios obstáculos. Essas reflexões sobre o personagem acabam por entrar seu trabalho e prejudicam seu natural. O ator de cinema deve chegar à filmagem num estado de virgindade. Quanto mais seu esforço tenha um caráter intuitivo, mais o resultado será espontâneo.

O ator de cinema não deve trabalhar sobre o plano psicológico, mas sobre o plano da imaginação. E a imaginação se ilumina espon-

taneamente, não necessita de interruptor.

Não é verdade que possa haver uma colaboração estreita entre o ator e o diretor. Eles trabalham em planos diferentes. O diretor não deve nenhuma explicação ao ator, salvo a de caráter geral sobre filme e personagem. É perigoso chegar aos detalhes. O diretor não deve comprometer-se revelando seus próprios planos. O ator é uma espécie de cavalo de Troia na cidadela do realizador.

Meu método preferido consiste em provocar certos resultados mediante um trabalho secreto. Trata-se de estimular no ator possibilidades que existem nele e que ele ignora; excitar não a sua inteligência, mas o seu instinto; dar não justificativas, mas esclarecimentos. Pode-se até trapacear: pedir-lhe uma coisa a fim de obter outra. O diretor deve saber pedir, e discernir, naquilo que o ator pode oferecer, o bom e o mau, o útil e o supérfluo.

Correspondência

Filme & Cultura agradece as palavras de estímulo e o interesse demonstrado, em correspondência, pelos srs. Cosme Alves Neto (Conservador da Cinematoteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), Padre Guido Logger (Diretor do Serviço de Informações Cinematográficas da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), Darcy Costa (Presidente do Clube de Cinema de Fortaleza), Enondino Bessa (Associação de Críticos Cinematográficos do Ceará), Olavo Macedo de Freitas (Federação Gaúcha de Cine-clubes), Hart G. Sprager (Embaixada dos Estados Unidos da América), Aldo Colangelo, Orivaldo dos Santos, Francisco Bottega Netto, José Carlos P. Ismael, professor J. Puls, Marco Antônio Silveira Speridião, Antônio Carlos Corrêa, Ruy T. Fujii, Frei Lauro Junkes OFM, Guido Boufleur (Clube Cultural de Cinema, Viamão, RS), Kardec Pinto Vallada, Emil Rodrigues Martins, Helvécio Francisco Andrade, e também pelo Clube de Cinema de Marília (SP), Federação Norte-Nordeste de Cine-clubes, Cine-clube Poverello (Pôrto Alegre), Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto (SP), Unifrance Film, Congregação das Filhas de Maria Auxiliadora (SP), Ronaldo Lupo (Presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica).

Alfabetização audiovisual

Guy Boris Lebrun

Pela primeira vez no Brasil o cinema será efetivamente colocado a serviço da alfabetização através da série **O Alfabeto Animado**, em fase de produção com recursos fornecidos por convênio entre o INCE e o Departamento Nacional de Educação, a quem coube também a supervisão pedagógica do projeto. Os roteiros foram elaborados com assessoria da professora Maria de Lourdes Wey Martz, cabendo a execução dos filmes aos estúdios Guy.

Esta série não tem a pretensão de alfabetizar *sòzinha* a criança. Ela foi concebida para se tornar um instrumento pedagógico dos mais eficientes nas mãos do professor. Objetiva aumentar a receptividade do aluno, com a criação de novas situações perceptíveis: umas devidas à **mudança de escala visual** ou sonora, outras ao caráter individualizado da mensagem e à concentração de atenção possibilitada pelas características da projeção (obscuridade na sala). Na aula pelo cinema, todos os alunos estão na primeira fila, porque todos são atingidos igualmente pela mensagem.

Convém acrescentar outras qualidades próprias da projeção, como a **focalização** irresistível do olhar. Outros efeitos são citados pelos neurologistas como específicos do cinema e se devem ao caráter psicofisiológico inerente ao estímulo luminoso intermitente (cinema e televisão). Tais condições criam um novo tipo de concentração da atenção que não exclui o estabelecimento de um clima paralelo de **detente**.

É fato estabelecido pelos pedagogos que as técnicas audiovisuais **estimulam de maneira durável a atividade escolar**. Em especial fica mais favorecido o diálogo entre professor e aluno: êste não receia confessar que não assimilou um ponto ou outro, porque suas reclamações deixam de colocar em causa a eficiência do professor.

Com o cinema, a classe torna-se uma cooperativa de exploração e

pesquisa. E, a esta nova atitude, corresponde uma ativação da vida mental. As técnicas audiovisuais oferecem ao espectador novas possibilidades de treino e de organização intelectual, na medida em que as mensagens que encerram fornecem **modelos úteis de transição** entre o conceito bruto e o universo mental. Êsse conceito de transição torna-se especialmente importante ao se abordar o intelecto de uma criança que, forçada a abandonar parcialmente o seu mundo de brincadeiras, fantasia e liberdade, ingressa na primeira série primária submetendo-se às suas disciplinas. **O Alfabeto Animado** será para o calouro na vida colegial **uma ponte** cujos atrativos superarão as **saudades de fora**.

Além de seu rico teor didático, a série tem como objetivo paralelo preservar e manter acesa a chama da fantasia e da imaginação da infância, à qual a criança necessitará recorrer no decurso dos estudos, quando as matérias se tornarem mais **abstratas**.

O roteiro de cada filme é a consequência natural, lógica e direta da escolha das palavras-chave. Cada filme apresenta vários conceitos novos que serão motivos de debates posteriores entre professor e aluno. Êstes debates poderão ser ilustrados pela projeção do **diafilme** elaborado com material proveniente dos filmes. Convém salientar as vantagens oferecidas ao professor pelo diafilme, sob o qual, a qualquer momento, o mestre mantém pleno domínio: seleção dos quadros, alteração da ordem da seqüência, reversibilidade, controle do ritmo de projeção, escolha e desenvolvimento de temas sugeridos por conceitos visuais integrantes da imagem, etc.

Com esta série, inicia-se no Brasil o audiovisual de animação. É de se esperar que, num futuro próximo, sejam tratadas audiovisualmente matérias de todos os setores do ensino nos quais o uso da imagem animada seja conveniente.





Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal — na tela os personagens de Albee



*Como foi
filmada a peça
de Albee*

Quem tem medo de Virginia Woolf?

Não demorou a chegar à tela a peça famosa de Edward Albee, **Who's Afraid of Virginia Woolf?** (Quem Tem Medo de Virginia Woolf?). Duas razões apressaram a filmagem desse texto que muitos críticos consideraram um dos mais originais e dramáticos do moderno teatro norte-americano: o interesse manifestado pelo casal Elizabeth Taylor-Richard Burton (o próprio Burton pensava em dirigir a cine-versão) e, evidentemente, o estrepitoso êxito de público em todas as partes onde foi encenado o original. A Warner levou vantagem na compra dos direitos de adaptação e esta foi confiada a Ernest Lehman, o veterano **screenwriter** de **Executive Suite** (Um Homem e Dez Destinos) e **West Side Story** (Amor, Sublime Amor). Liz & Burton dividiram os papéis protagonistas, mas a direção coube a um **metteur-en-scène** da Broadway, Michael Nichols, até então sem qualquer experiência cinematográfica. As indecisões do estrepitante, que podiam contraindicar a escolha de Nichols, foram contrabalançadas pela tarimba do diretor de fotografia Haskell Wexler, que já colaborara com Elia Kazan (**América América**) e Tony Richardson (**The Loved One: O Ente Querido**) e, como êle mesmo admitiu, exerceu considerável influência na

estruturção visual do texto de Albee. A história da filmagem de **Who's Afraid of Virginia Woolf?** não é a história trivial das operações que Hollywood costuma levar a efeito ao transcrever, às pressas, peças de sucesso já testado na Broadway. É uma aventura nova, sob vários prismas desconcertante.

A densidão psicológica de personagens — uma espécie de crônica das frustrações da **middle class** americana, a meio-caminho entre Paddy Chayefsky e Tennessee Williams — contou em Haskell Wexler não apenas com um **cameraman** competente o bastante para ilustrá-la através de imagens nas quais a tensão do claro-escuro seria estridente e recriadora. Wexler, na verdade, concebeu um tratamento plástico e rítmico mais afinado com a estilística do moderno cinema de montagem livre e improvisação formal. Afeito à técnica do documentário, ou do **cinéma-vérité** (área onde atuou em **The Bus** e no filme sobre Stravinsky produzido pela CBS), profissional que conhece os predicados e a eficácia da aparelhagem portátil sincronizada, de uso corrente na TV, Wexler proporcionou a **Virginia Woolf** certa versatilidade ou elasticidade cênica que não poderia ter «o filme da peça», que tantos produtores imaginaram rodar.

O diretor Nichols comentou que «na tela há lugar para os detalhes misteriosos, tênues, sutis: um filme é feito de pequenos momentos, nenhuma grande cena de atmosfera dramática. Os filmes são como a vida, porque não podem enganar o espectador». Com êste ponto-de-vista, procurou atribuir à peça de Albee uma dimensão de realismo cinematográfico que foge às possibilidades da marcação teatral. Segundo Wexler, «a versão do palco impressionou pelo caráter implacável e desumano, mas a versão filmada parece inserir compaixão humana, uma centelha de calor entre os personagens». O trabalho fotográfico de Wexler orientou-se no sentido de expressar «através de uma modulação gradativa da luz, a idéia de que Martha (Liz Taylor) e George (Richard Burton) aproximam-se do princípio do fim do

jôgo perverso a que se entregaram».

A produção foi quase integralmente rodada em sets erguidos em estúdio de som, salvo a seqüência em exterior — esta filmada durante cinco semanas em Northampton, Massachussets, nos parques do Smith College (com o consentimento dos diretores desde que o estabelecimento não fôsse citado nem identificado na tela). Nesse trecho da fita, Nichols e Wexler, ambos admiradores do filme de Fellini, **Otto e Mezzo**, fizeram uso de uma lente de 100 mm., a fim de criar uma «impressão vertiginosa», com a abstração das formas e o desfoque dos elementos periféricos da cena, «de modo que os protagonistas tivessem sua presença sensível mas não definida com clareza». Tanto a seqüência exterior quanto as que tiveram lugar no estúdio — no **décor** que o desenhista de produção Richard Sylbert planejou, respeitando a atmosfera e a arquitetura reais das residências dos professores de faculdade americanos — foram rodadas em continuidade, de acordo com o ordem do **script**. Tal método, sempre preterido por dificultar o ritmo da produção, foi empregado, no caso, por necessidade dramática, possibilitando os atores, na medida do possível, a acompanhar a progressão psicológica dos personagens, como no teatro. Embora fique a impressão de que a filmagem cronológica exigiu rígido planejamento do sistema de iluminação, um préestabelecido esquema de conjugação entre luzes e **décor**, isso não ocorreu, visto que Wexler agiu com total autonomia ao lançar mão de recursos adequados a cada tomada.

A residência de George e Martha foi construída artificialmente, porém em sua arquitetura completa, sem compartimentos móveis ou paredes removíveis, também com as dimensões exatas de uma casa igual às que abrigam, nos centros universitários, diretores e mestres. Haskell Wexler não poderia tomar partido de aparelhagem pesada, como a câmera Mitchell e a **grua**, ainda que, conforme seu ponto-de-vista, «seja preferível sempre que a câmera esteja montada num tri-

pé, pois o realizador jamais deve chamar a atenção para si mesmo ou os mecanismos de sua técnica». Assim, grande parte de **Virginia Woolf** movimentou uma câmera de mão equipada com lentes **zoom** (cuja multiplicidade de planos em profundidade substitui bem o **travelling**, existindo apenas um inconveniente técnico: ao contrário do **travelling**, que é a movimentação da câmera no espaço, a **zoom** reproduz virtualmente êste movimento, mas aí as perspectivas óticas já não correspondem às perspectivas reais de distância entre a objetiva e a cena, que falseia a ilusão de movimento físico). Para atravessar corredores e dependências exíguas, Wexler fabricou nôvo tipo de «carrinho» semelhante à **dolly**, provido de rodas de bicicleta, que deixa ampla liberdade de ação ao **cameraman**, permitindo-lhe acompanhar os protagonistas até certo ponto e depois seguir o trajeto a pé, sem que essa passagem perturbe ou desequilibre o enquadramento. O método teve aplicação exaustiva na seqüência em que Burton atravessa um longo e estreito corredor para apanhar um revólver no armário, e sobretudo naquela onde Burton sai da casa e encontra a jovem espôsa, interpretada por Sandy Dennis, dormindo no automóvel: o ator retorna à casa, sobe as escadas e entra no vestibulo; o operador de câmera o acompanha passo a passo, sem corte. Isso não seria possível com os trilhos da **dolly** conjugada aos lentos e delicados mecanismos da **grua**. Wexler fez questão, outrossim, que a câmera-na-mão não resultasse nas enquadrações trêmulas ou convulsas tão a gosto da **nouvelle vague**, um suplício para os olhos. Também a **zoom** teve aplicação moderada, exceto na cena em que Burton ameaça a mulher com a arma, quando então uma série de **zooms** rápidas e incisivas surpreende as reações paroxísticas do casal.

Constituiu-se problema maior de iluminação a permanente mudança do tonalidade visual exigida por uma estória que se inicia dentro da noite e vai clareando à medida que chega a aurora. Procurou Wexler fundir a modificação da luz com o

Para transformar Liz na atormentada Martha, Wexler desafiou a beleza de um rosto com o jôgo traiçoeiro dos «spot-lights»



desenrolar psicológico dos quatro personagens, convertendo lentamente em branda uma iluminação áspera, mediante filtros especiais. A caracterização de Elizabeth Taylor como a heroína de Albee foi outra operação árdua para o fotógrafo, que passou semanas estudando uma forma para iluminar o seu rosto de linhas perfeitas e transfigurá-lo na expressão voluptuosa, esgotada e alcoolizada da personagem. Enfim, optou por **spot-light** colocado em **contre plongée**, abaixo do queixo da atriz, um tipo de iluminação deliberadamente «errado» segundo as normas acadêmicas. «Errada» para muitos deverá parecer ainda a super-exposição da luz na cena inicial: George e Martha retornam da festa pela rua escura e entram em casa — nesse momento, ao abrirem a porta, a luz do interior queima seus olhos habituados à escuridão, e a objetiva da câmara foi deliberadamente exposta para captar essa sensação.

Wexler, ao fim da filmagem de **Virginia Woolf**, pôde concluir: «O diretor é o capitão do navio e ele dá a palavra final — mas é essencial ao diretor de fotografia não deixa ferir seu amor próprio. O importante é não se incomodar. Um bom diretor pode tirar o máximo de um **cameraman** e acho que um **cameraman** tem a responsabilidade de ajudar o diretor a dar o máximo, também. Não há **take** impossível, e um fotógrafo nunca deve dizer que uma tomada é impraticável. Ele deve tentar dar ao diretor a tomada que ele pede, mas não deve ser somente um **yes-man**. Se ele prostitui seu talento, nada mais importa. Elia Kazan e Tony Richardson, com quem trabalhei, sabem o que querem, porém estão sempre experimentando. Acredito também que o diretor de cinematografia deve ter a oportunidade de fazer experiências — porque, se ele deve descobrir maneiras mais excitantes de contar a história em filme, ele tem de correr riscos. É proveitoso para os estúdios e os diretores encorajar o diretor de fotografia a correr êsses riscos. Do contrário, seu trabalho será profissional, é verdade, mas nunca poderá ser **inspirado**».



Expressionismo kafkiano de Welles: «The Trial» (O Processo)

Expressionismo

Geraldo Ferraz

Indubitavelmente, nossa idade de «monstros» não pode recusar a atualidade do Expressionismo, uma das constantes das artes de todos os tempos, até o momento em que se deu essa coagulação da recorrência à angústia como instrumento de conhecimento, e seus valores surgiram à tona de contrastes tão frisantes, quais se formularam nas obras de arte do século passado e se fixaram em algumas ramificações imprescindíveis do nosso orgulhoso século XX. Se se pode considerar «Wozzeck» de Buechner uma produção literária expressionista, pioneira, portanto isolada, sua imensa revelação só surge mesmo depois que a música de Alban Berg atende à sua disponibilidade como texto. Entre

teatro e música, o encontro tinha forçosamente que se verificar no mesmo plano axiológico.

Mas se o autor da «Morte de Danton», um romântico alemão, um metafísico, teria de esperar um século para se revelar, a contemporaneidade de Strindberg e de Munch, emergente no fim do século pasado, marca o clima angustioso com uma definição justificadíssima, como é a de Ilse e Pierre Garnier, ao estudarem o expressionismo alemão: «O expressionista passa a existir no instante em que o homem se concentra e toma, subitamente, consciência de sua solidão: então êle lança um grito. Este grito é o Expressionismo». Aos trinta anos, o pintor norueguês Munch marca numa tela, em



Brigitte Helm, «Metropolis» (1926), de Fritz Lang



«L'Année Dernière à Marienbad», de Alain Resnais

que os psiquiatras vêm até hoje a imagem mais acabada da angústia, aquele grito; no quadro «O grito», 1893, Munch assinala, nessa cabeça angustiada que as mãos sustentam e apertam, não vá ela estourar, o convulsivo apêlo da solidão na ponte, símbolo da passagem, do trânsito vital. E o grito repercute: tanto no óleo quanto na litografia «vê-se» que o grito sobe, ecôa, vai pelas ondas vibrando até as nuvens mais altas, ao fundo mais distante da perspectiva.

Evidentemente, tanto quanto o academismo à Bouguereau, permanecia adstrito o Impressionismo à noção da «arte pela arte», eminentemente uma conceituação francesa; os expressionistas acompanharão a lição de Munch, das palavras de seu diário em 1889: «Não se pode mais pintar mulheres fazendo tricô e homens lendo jornais; eu quero apresentar seres que respirem, que amem e sofram. O espectador terá de tomar consciência do

que há nêles de sagrado, ao ponto de se descobrir, como o faz na igreja». Essa participação ao arripio da «arte pela arte» é a mesma que leva Van Gogh a pintar os «corvos negros sôbre os campos de trigo», cujo significado mais amplo foi frisado na análise delirantemente lúcida de Antonin Artaud, o surrealista que viveu expressionistamente.

Cabe portanto, recordar aos desavisados que o Expressionismo continua competindo com o Abstracionismo, e que entre os dois é que se trava a luta pelo predomínio de uma linguagem, de uma comunicação, de um apaziguamento, não em termos de acomodação, porque se refere sempre àquela parte marginalíssima dos criadores da arte, poetas e intelectuais, voltados contra a rotina do «gado vestido dos currais dos Deuses» (F. Pessoa).

Recuando no tempo aos 60 anos transcorridos da consciente coagu-

lação que fêz, em 1905, «jovens artistas rebeldes» se reuniram em Dresde, num movimento que se chamou «A ponte» — uma ligação com a tradição mais essencial, dizia-nos Schmidt-Rottluff — mas simbolicamente é a mesma ponte de «O grito» de Munch — recuando no tempo, veremos que nesse ano da primeira revolução russa, Einstein lançava seu primeiro livro em que estudava a simultaneidade, Freud prosseguia sua obra pesquisando a «psicologia profunda», Schnitzler aplicava à literatura os métodos da análise psicológica. Os pintores rebeldes de Dresde «para os quais nascia um mundo nôvo» (Rottluff, na entrevista que nos concedeu em 1961), punham sob a orientação de Munch e de Van Gogh, êste morto 15 anos antes, a estrela negra de sua destinação. Recorrência à angústia como meio do conhecimento, possibilidade de revelação e descoberta, para alguns até uma substituição da esperança, outra face do velho romantismo,

não no sentido pejorativo senão do pensamento de Novalis: «O destino que nos oprime é a nossa negligência em modificá-lo».

O estado de espírito criado por uma volta participante ao romantismo é pois um dos condicionamentos da arrancada expressionista.

A história do movimento de «A ponte», cujo impulso está incutido em toda a história da arte moderna voltada para o Expressionismo, fecha-se contudo em oito anos, para passar a nova etapa, em 1911-13, sob a denominação de «O Cavaleiro Azul», e reinicia-se em 1924, com a «Nova Objetividade». Já então o termo começa a adquirir uma precisão, desde o livro de Hermann Bahr (1918). Expressionismo, o termo, começara incorretamente empregado pelo seu principal divulgador, o jornalista Herwarth Walden, editor da revista «Der Sturm» (A Tempestade). Walden, cujo papel foi determinante com sua revista, qualificava de Expressionismo todas as correntes artísticas surgidas de 1910 (quando começou a sair «Der Sturm») a 1920, e aí colocava inclusive abstratos e cubistas. Mas na lista do «O Cavaleiro Azul» cabiam todas as tendências contemporâneas de arte, e assim a posição de Walden não deixava de ser a única a criar confusão como até hoje se pode verificar.

Donde a necessidade que sempre sentimos de, ao tratar da pintura expressionista, recorrer a um esclarecimento didático, que nos parece de utilidade para evitar dúvidas. Convém sempre assinalar que, primeiro, na execução, plásticamente, a pintura se serve de acentos fortemente marcados pela cor e pelo desenho, tentando mostrar o invisível, na fórmula goetheana, ou seja, desvendar o essencial, penetrar na intimidade da epiderme; conceptivamente, o subjetivismo interpretativo empresta singular ênfase ao psíquico, tornando a pintura uma arte de análise em profundidade do objeto, descarnando a face dos seres e das coisas para desvendar-lhes as almas, o sentimento dramático escondido sob a aparência da matéria.

Mas ainda porque no desenho se pode, pela freqüência, alternância e forte teor agressivo, causar um impacto, esta gráfica expressionista, que reabilitou a gravura modernamente — em particular na Bélgica, Holanda e Alemanha — teve, como não podia deixar de ser, tanto em Munch quanto nos «artistas rebeldes de Dresde», na xilogravura, na água-forte e na litografia, o mais original realce. Encontraram os expressionistas nessa antiga técnica da xilogravura, particularmente, as possibilidades mais vivas de marcar a imagem, voltando à simplificação rigorosa da linha antes do Renascimento, quando a gravura se fez uma pauta auxiliar da leitura, mais mesmo do que a ilustração pretendida.

E porque continuamos a pensar didaticamente no tema que nos ocupa, convém recordar que uma contribuição externa ponderável, da arte negra, passara a influir de maneira impressionante na arte do século XX. A escultura negra, em particular, a mais expressionista, possivelmente, de todas as manifestações artísticas de caráter primitivo, vai imprimir no Ocidente europeu a sua lição magistral, até a criação do cubismo, principalmente através da obra de Kirchner e de Picasso.

O período que se segue ao aparecimento de «A Ponte» é tumultuoso em aventuras no plano da renovação artística. Da Áustria surge dominante a figura de um apaixonado artista que participará por sua própria conta no movimento, e é Oskar Kokoschka, cuja con-

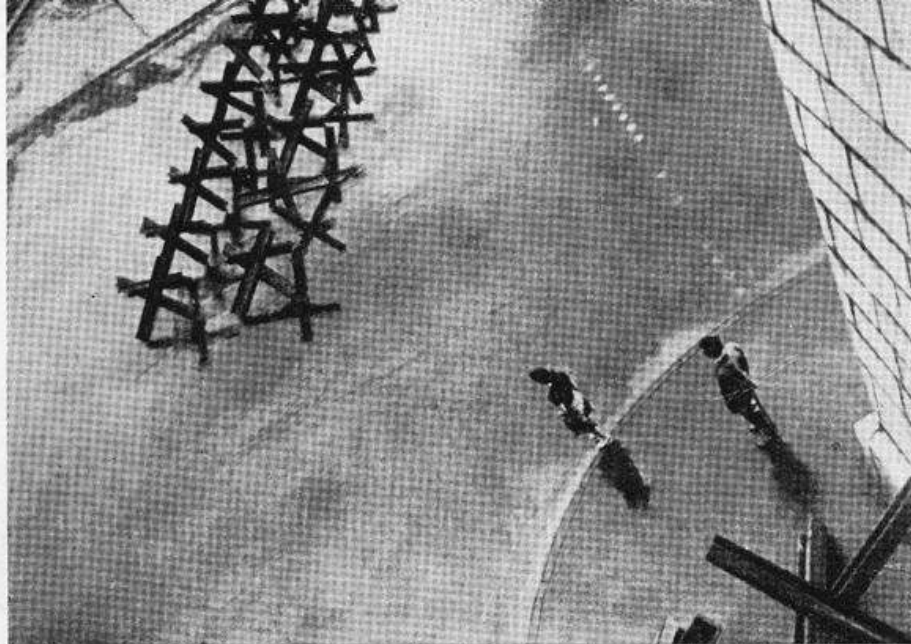


«Popiół i Diament (Cinzas e Diamantes), de Andrzej Wajda: Zbigniew Cybulski, expressionismo no cinema polonês

tribuição simultaneamente se manifesta através do teatro, da pintura, da gravura, do desenho. Foi um dos teorizadores do Expressionismo, e seus princípios deformadores acrescentaram elementos porventura mais expressivos, pela coragem do pintor de marcar o fato real como um visionário. No seu apogeu, a pintura expressionista de Kokoschka era definida, em seus retratos, pelo crítico Will Grohmann, como «admiráveis definições psicanalíticas», em que o pintor «fura a superfície epidérmica com seus olhos como se tivessem o poder dos raios Roentgen».

Didaticamente, ainda, deve-se considerar o movimento «Fauve», da França, como ligado ao do Expressionismo, embora não subordinado. Jovens artistas expõem no Salão do Outono, em 1906, foram chamados «fauves» (feras) e adotaram esse pejorativo como designação. A ligação que estabelecemos é a mesma que fazem ao inverso certos historiadores e críticos de arte franceses, que julgam o Fovismo uma fase francesa do Expressionismo. Há alguma semelhança de caráter colorístico, de liberdade, de acentuação mais viva, mas não de penetração psicológica. Exceção feita ao caso do francês Rouault, este um autêntico expressionista.

Quando a segunda vaga expressionista surgiu, em 1913, é Munique o centro das atividades de outros rebeldes. Dois artistas, Kandinsky e Franz Marc, desde julho de 1911, preparavam a publicação de um volume contendo artigos, pontos-de-vista estéticos, definições. Javlensky, outro nome histórico do Expressionismo, participou também ativamente dessa empreitada. O Kaiser Guilherme II perseguia aqueles que partilhavam da arte moderna, e o diretor artístico Tschudi, demitido da Academia Nacional de Arte de Berlim, encontrou em Munique um lugar na direção das Galerias do Estado da Bavaria. Tschudi era um animador da arte nova. Este estímulo pessoal, e a NKV, que reunia os artistas recusados pela Secessão de Munique, impulsionavam Kandins-



Expressionismo soviético: «Letiat Juravlij» (Quando Voam as Cegonhas), de Mikhail Kalatozov



Bergman e o jogo revelador dos espelhos: «Sommarlek» (Juventude). Maj-Britt Nilsson, Stig Olin

ky, Javlensky e Marc, até nova divergência, da qual saiu o movimento do «Cavaleiro Azul».

No livro de Kandinsky, «Do espiritual na arte», publicado em 1912, podia-se ler esta definição sobre a pintura de Arnold Schoenberg, no tempo também pintor, que serve exatamente para uma noção do quadro expressionista: «O quadro é uma expressão exterior de uma impressão interior em forma

pitórica». Surgindo nos anos imediatos à eclosão da primeira guerra mundial, em que morreram artistas do valor de Marc e Augusto Macke, pertencentes ao movimento, «O Cavaleiro Azul» teve curta duração. Mas da época heroica da arte moderna, poucos artistas escaparam à influência das duas correntes, a de Dresde e a de Munique. Otto Dix e Lasar Segall levantaram, em 1919, a Secessão de

Dresde; Klein e Pechstein — este um remanescente da «A Ponte», formaram o Novembergruppe. Depois, Dix e Grosz comparecem no movimento da Nova Objetividade.

É nesta altura, na década de vinte, que o cinema recebe o influxo decisivo do Expressionismo. Fritz Lang, Wegener, Murnau, Lubitsch, Robert Wiene, desde 1920, aproximam o Expressionismo do espetáculo; forçam a fotografia a desvendar os sítios proibidos da alma; acabam descobrindo os «dissolves» de sabor simultâneo nas montagens; aproximam a imagem do cruel do primeiro plano, apropriam-se da caricatura do horror, estabelecem a insinuação psicológica, o sexual e o onírico. Muito dessa elaboração se perdeu. Os filmes antológicos que ficaram dão uma pálida idéia do que foi o cinema alemão expressionista. Alguns filmes esquecidos em que apareceu Emil Jannings, anteriores ao «Anjo Azul», deviam ser recoletados nessa enumeração. Naquele estado mais ou menos anárquico, em que viveu a República de Weimar, essa derivação é compreensível. Assinalou-se que o tema de crueldades reveladas pelo Expressionismo, no cinema germânico, foi uma antecipação dos dias de terror do hitlerismo, do que ficará lembrado como o «universo concentracionário».

A pintura tirou do primeiro ato da segunda guerra mundial uma obra prima do Expressionismo no século, o «Guernica» de Picasso. Outra antecipação, assinalamos, imparcialmente, de Hiroshima e Nagasaki.

Se a vaga do Abstracionismo serviu a um certo escapismo e continua servindo até agora, o Expressionismo retorna em alguns casos, como no grupo «Cobra» da Holanda. Mas temos de imaginar que nem tudo o que seja histórico em arte tenha a importância do essencial, como lembrava Fiedler. Talvez os derivados «Pop-Art» e «Op-Art» acabem mesmo na classificação de «estados secundários» da arte, depois de atenderem às exigências imediatas do cotidiano numa existência passageira, como dizia Fiedler.

Instituto Nacional de Cinema

*projeto e exposição de
motivos*

1 — O I.N.C. objetiva executar as medidas necessárias ao desenvolvimento do cinema no País, na dimensão de uma autarquia, para dispôr da indispensável flexibilidade administrativa e da possibilidade mesmo de cumprir a sua tarefa.

2 — Concebida através de uma Presidência, um Conselho, Deliberativo e um Secretaria Executiva, a organização do I.N.C., atende à melhor experiência de órgãos no gênero.

O Conselho Deliberativo é compôsto por representação dos Ministérios com alçada nos problemas de cinema e por representação do Banco Central; uma representação de setores do cinema, de caráter consultivo, ficará reservada para a fase de regulamentação da lei.

3 — Fonte de receita relevante do I.N.C., será a «contribuição» estabelecida no inciso II do artigo 10, vindo a constituir a única forma de tributação sôbre filmes impressos, com a extinção, pelo artigo 12, da atual taxa de censura, e do impôsto de importação a que se refere a Lei 3.244, de 14 de agosto de 1957; deve ser no-

tado também que o I.N.C., mantém os filmes impressos isentos do impôsto de consumo.

A instituição da «contribuição» não se destina a restringer o ingresso de filmes no mercado brasileiro, mas, apenas, a limitar a importação daquela parcela de filmes que ingressa hoje no mercado brasileiro em face da sua **absoluta liberalidade**.

O número de filmes censurados anualmente no Brasil tem sido extraordinariamente alto: cerca de 800; países com número de espectadores e de salas substancialmente maior do que o Brasil dispõem de uma oferta anual de filmes significativamente menor.

Deve ser notado que em nenhum dos seus artigos o projeto limita o ingresso de filmes estrangeiros, em nosso mercado, fixando um número teto ou cotas para cada país, e assim procede na consideração de que, no plano de cinema, é desejável uma política liberal para a importação de filmes por várias razões, entre as quais podem ser destacadas:

a) enseja 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 tôda 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.

O valor da «contribuição» foi fixado em Cr\$ 200 (duzentos cruzeiros) dentro da orientação do artigo 12, de suprimir a tarifa alfandegária e a taxa de censura, e de continuar a manter a isenção do impôsto de consumo sôbre filmes impressos.

Por ser específica e não «ad-valorem», a tarifa aduaneira sôbre filmes impressos ficou inalterada desde a sua fixação em agosto de 1957 (Lei nº 3.244); a importação de filme impresso negativo (cópia **Master**) paga, assim, Cr\$ 1 por metro linear e, a importação de cópias positivas, Cr\$ 1,50.

Partindo do fato de que em agosto de 1957 o dólar fiscal (com base no qual é calculado o impôsto de importação «ad-valorem») era Cr\$ 70 e hoje é de Cr\$ 2.219, foi feita a seguinte regra de três para atualizar a tarifa:

$$70 - 1 \\ 2219 - \times' \text{ donde } \times = \frac{2.219 \times 1}{70} = \text{Cr\$ } 32$$

$$70 - 1,50 \\ 2219 - \times' \text{ donde } \times = \frac{2.219 \times 1,50}{70} = \text{Cr\$ } 48$$

A taxa de censura foi fixada em dezembro de 1939 (Decreto-lei nº 1.949) em Cr\$ 0,40 por metro linear e manteve-se imutável até hoje; a sua atualização foi feita proporcionalmente à elevação do salário-mínimo vigente àquela época (Cr\$ 240) e o atual salário-mínimo (Cr\$ 84.000), dentro da seguinte regra de três:

$$240 - 0,40 \\ 84.000 - \times \\ \text{ donde } \times = \frac{84.000 \times 0,40}{240} = \text{Cr\$ } 140$$

O valor da isenção do impôsto de consumo sôbre filme cinematográfico impresso, considerando o preço de 8 cópias positivas de 2.500 metros cada, média normal para exploração comercial de um filme seria de:

$$\text{Prêto e branco: } 8 \times 2.500 = 20.000 \times \text{Cr\$ } 245 = \text{Cr\$ } 4.900.000 \\ 10\% \text{ de impôsto de consumo } \quad \quad \quad 490.000 \\ \text{ou seja Cr\$ } 24,50 \text{ por metro linear}$$

$$\text{Colorido: } 1 \times 2.500 = 2.500 \times \text{Cr\$ } 1.000 = \quad \quad \quad 2.500.000 \\ 7 \times 2.500 = 17.500 \times \text{Cr\$ } 900 = \quad \quad \quad 15.750.000$$

$$\text{Cr\$ } 18.250.000 \\ 1.825.000$$

10%
ou seja Cr\$ 91 por metro linear.

Utilizou-se o «ad valorem» de 10%, por ser a mesma alíquota do filme virgem; orientação mais liberal não seria possível.

Resumindo, teria-se um total de Cr\$ 212,50 por metro linear de cópias positivas em prêto e branco, e de Cr\$ 279/metro para cópias positivas em côres.

Dessa maneira, justifica-se amplamente o nível proposto de Cr\$ 200 por metro linear, o qual representa, na realidade, antes uma atualização de tarifas que prôpriamente um tributo nôvo.

Merece ainda aqui ser posto em destaque que o Executivo, através do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEI-CINE) tem sempre se manifestado, em pareceres ao Congresso, contrário ao estabelecimento da dublagem obrigatória para os filmes destinados à exibição em cinemas, o que implicaria num custo substancialmente superior ao que irá ser representado pela «Contribuição».

A «Contribuição» de ... Cr\$ 200 a ser paga para os filmes de televisão é, de fato, duas vezes

menor que a «Contribuição» a ser paga pelos filmes destinados à exibição em cinemas.

Editados em 16 mm os filmes de televisão correspondem a um tempo de projeção por metro linear duas vezes e meia maior do que os filmes editados em 35 mm, para exibição em cinemas.

A isenção da «Contribuição» a «filmes de publicidade e Filmlets», destinados a projeções em televisão, leva em conta a natureza econômica dêsse veículo publicitário e o fato de sua produção traduzir atividade exclusivamente nacional.

4 — Os recursos provenientes da contribuição têm, entre outras finalidades, duas maiores: a de premiar e financiar filmes nacionais (item II e III e § I do artigo 13).

O sistema do prêmio proporcional à renda é corrente em vários países, atuando como um elemento estabilizador entre custo e a renda da produção cinematográfica.

A sua eficiência não diz respeito à salvação do filme finan-

ceiramente mal sucedido, nem à ampliação da renda do filme de sucesso — sempre uma minoria — mas ao equilíbrio entre o custo e a renda dos filmes de resultado médio, que devem constituir a base de uma indústria cinematográfica.

É verdade que raramente a produção de filmes de longa-metragem pode depender apenas da remuneração do mercado interno, mas é verdade também que o desenvolvimento dessa indústria sômente ocorre quando encontra no mercado interno estímulos que lhe permitam uma expansão externa.

Produto de custo certo e de renda imprevisível, de aplicação rápida e de devolução lenta de capital, e atividade profissional e industrial que não atingiu ainda no Brasil a necessária organização e estratificação, — a realização de filmes deve ser incentivada por critérios de financiamento que atendam aos dados específicos dessa indústria e ao estágio em que se encontra.

5 — O ante-projeto consolida os dispositivos legais sôbre a exibição compulsória de filmes nacionais, criando, especialmente, importante incentivo para a produção de filmes de curta-metragem.

A concorrência em cinema, antes de se estabelecer em face do público, estabelece-se em face dos exibidores, visando à programação de cada filme e as condições em que ela se realiza.

Essa concorrência processa-se com dois fatores de inferioridade de concorrência para o produtor nacional, derivantes das seguintes razões:

a) o filme nacional deve amortizar, no mercado interno, custos de produção sempre percentualmente muito superiores aos dos filmes estrangeiros, desde que o mercado interno lhe é básico, enquanto para o filme estrangeiro o mercado interno é suplementar;

b) o filme nacional representa um volume de produção sempre extremamente menor do que o do concorrente estrangeiro.

Podendo, pois, oferecer sempre ao exibidor filmes a percentagens de participação na renda menores que os nacionais e em

muito maior número, é claro que o concorrente estrangeiro, sem o estabelecimento do princípio da exibição compulsória do filme nacional, dominará ampla e profundamente o mercado.

Os arts. 20, 21 e 22 rompem praticamente com o regime «fechado» de exibição de complementos nacionais — gênero que no Brasil tem se circunscrito ao «Jornal de Atualidades» e ao documentário de velada promoção publicitária de empresas — abrindo ao curta-metragem ampla diversificação e qualificação cultural e educativa, ao mesmo tempo que extingue, na perspectiva de 6 (seis) meses, a contar da data de publicação da Lei (parágrafo único do artigo 43), a hoje indefensável obrigatoriedade da exibição de complementos nacionais de rotina.

Na parte relativa à projeção de mensagens publicitárias nos cinemas (art. 23 e 24) o projeto cuidou de atender aos interesses das empresas distribuidoras e das empresas produtoras desse gênero de filmes, subordinando-os, entretanto, aos interesses maiores do público freqüentador de cinema.

6 — A fixação de porcentagens máximas de distribuição (art. 26) foi proposta atendendo a bases exequíveis para a economia das empresas distribuidoras, considerada, naturalmente, em primeiro plano, a necessidade de assegurar renda adequada e justa ao produtor.

Um distribuidor pode obter, simultaneamente, a distribuição de vários filmes, produzidos por empresas diferentes, e orçar rigorosamente as suas despesas de custeio; o produtor, não: cada filme é um risco isolado e a sua receita deve remunerar custo de produção e custo de distribuição.

7 — O art. 27 coloca de maneira inequívoca a exclusiva competência da União para o exercício da censura de filmes, apesar de já existir toda uma legislação consagrada do princípio da censura una e federal para filmes.

Carece de sentido a fragmentação da censura de filmes em

vinte e duas partes, quando a União pode exercer a tarefa de uma só vez.

Os filmes são exibidos em todo o País, tornando-se, assim, um PROBLEMA NACIONAL e não estadual ou municipal; percorrer 22 serviços de censura diferentes a fim de poder programar NACIONALMENTE um filme significaria, para o país, 22 órgãos dedicados a uma mesma tarefa e, para o produtor, ou distribuidor de filmes, uma despesa multiplicada 22 vezes:

despesas de pagamento de 22 taxas de censura;

de filmagens de 22 certificados de censura;

de despachos e, não raramente, de viagens a todas as capitais.

De outro lado, o único argumento vagamente apresentado contra a censura una e federal para filmes parece resultar da verificação de que a cultura brasileira se acha diferenciada, na medida em que se ajusta aos diversos segmentos sócio-culturais que constituem a sociedade nacional.

Ora, se tal verificação nada tem de novo ou de errado, nem por isso pode ser aceita como a pedra toque de uma política do tipo cultural e recreativo consubstanciada na censura.

A alegada descontinuidade cultural brasileira tem como contrapartida uma **continuidade** bastante expressiva, a ponto de se poder reconhecer o «ethos» nacional em qualquer ponto de nosso território.

Parece-nos que se trata aqui, antes de tudo, de uma questão de opção: ou o Governo da República deve trabalhar para a unificação da nacionalidade, através da manipulação unívoca dos canais de comunicação da Cultura, ou deve aceitar — pela evidência da diferenciação cultural — a imponderabilidade de sua manipulação, e correr o risco de ver a longo prazo, completamente alienada, uma de suas tarefas precípuas: a manutenção da unidade da civilização brasileira.

8 — O artigo 29 introduz modificação no artigo 45 da Lei nº 4131, de 3 de setembro de 1962, visando principalmente a, através da supressão do caráter optativo do depósito, assegurar a formação de um amplo mercado de capitais para a indústria nacional de cinema.

9 — O artigo 30 estabelece que os pagamentos no exterior de filmes adquiridos a preço fixo ficam também sujeitos ao disposto no artigo 45 da Lei 4.131/62, atendendo a que, na realidade, constituem uma nítida antecipação de remessa pela aquisição de direitos de exploração de filmes no País, por um valor arbitrado e não um valor intrínseco do produto.

Fazer aquele desconto do imposto de renda incidir exclusivamente sobre filmes adquiridos para distribuição no País seria criar para esses filmes uma situação tributária injusta em relação aos filmes adquiridos a preço fixo.

O artigo 30 servirá também de forte elemento de controle no sentido de prevenir fraude fiscal, uma vez que, devendo apresentar o contrato de aquisição dos direitos de cada filme, para efeito do desconto do imposto de renda, a empresa distribuidora será obrigada a lançar esse custo em sua contabilidade, permitindo ao Fisco, a partir desse elemento, verificar exatamente a renda da empresa distribuidora obtida em cada filme.

Projeto de Criação do Instituto Nacional de Cinema

Art. 1º — É criado o Instituto Nacional de Cinema (I.N.C.), com o objetivo de formular e executar a política governamental relativa à produção, importação, distribuição e exibição filmes e ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e da sua promoção no exterior.

Art. 2º — O I.N.C. é uma autarquia federal, com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério da Educação e Cultura, nos termos da presente lei.

Art. 3º — O I.N.C. terá sede e foro no Distrito Federal, gozando suas rendas, bens e serviços de imunidades tributárias totais (ar-

tigo 31, inciso V, letra A da Constituição), inclusive franquia postal e telegráfica.

Art. 4º — Ao I.N.C. compete:

I — formular e executar a política governamental relativa ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira e sua promoção no exterior;

II — regular, em cooperação com o Banco Central da República do Brasil, a importação de filmes estrangeiros para exibição em cinema e televisão;

III — regular a produção, distribuição e a exibição de filmes nacionais fixando preços de locação, prazo e condições;

IV — formular a política nacional de preços de ingressos;

V — conceder financiamento e prêmios a filmes nacionais, de acordo com normas elaboradas pelo Conselho Deliberativo e aprovadas pelo Ministro da Educação e Cultura;

VI — manter um registro de produtores, distribuidores e exibidores, com dados sobre os respectivos estabelecimentos;

VII — aprovar, para a concessão de estímulos pelo Poder Público, projetos de desenvolvimento da indústria cinematográfica;

VIII — produzir e adquirir filmes e diafilmes educativos ou culturais para fornecimento a estabelecimentos de ensino e entidades congêneres;

IX — selecionar filmes para participar em certames internacionais e orientar a representação brasileira nessas reuniões;

X — estabelecer normas de produção cinematográfica com outros países e regulamentar a realização de produções estrangeiras no Brasil;

XI — fiscalizar, em todo o território nacional, o cumprimento das leis e regulamentos das atividades cinematográficas;

XII — arrecadar as suas rendas e estabelecer prazos para o seu recolhimento;

XIII — aplicar multas e demais penalidades previstas nesta Lei.

CAPÍTULO II

Da organização

Art. 5º — O I.N.C. terá a seguinte organização:

- a) Presidente
- b) Conselho Deliberativo
- c) Secretaria-Executiva

Parágrafo único — A organização e as atribuições do Conselho Deliberativo e da Secretaria Executiva constarão do regulamento aprovado por Decreto do Poder Executivo.

Art. 6º — O I.N.C. será dirigido por um Presidente, nomeado pelo Presidente da República, por indicação do Ministro da Educação e Cultura.

Art. 7º — O Conselho Deliberativo, do qual o Presidente do I.N.C. é membro nato e seu Presidente, é constituído dos seguintes membros:

- a) Presidente das Relações Exteriores;
- b) Representante do Ministério da Justiça e Negócios Interiores;
- c) Representante do Ministério da Indústria e do Comércio;
- d) Representante da entidade incumbida do Planejamento Nacional;
- e) Representante do Banco Central da República do Brasil.

§ 1º — Os representantes e seus substitutos serão indicados pelos respectivos órgãos e designados pelo Presidente da República.

§ 2º — O Conselho Deliberativo reunir-se-á, ordinariamente, duas vezes por mês.

§ 3º — As decisões do Conselho Deliberativo serão tomadas sob a forma de Resolução, com base em trabalhos e pareceres da Secretaria Executiva.

CAPÍTULO III

Do Patrimônio e regime financeiro

Art. 8º — O Patrimônio do I.N.C. será formado:

I — Pelos bens e direitos que lhe forem transferidos ou por êle adquiridos;

II — Pelos saldos de rendas próprias.

Art. 9º — A aquisição de bens imóveis, por parte do I.N.C., depende de autorização do Ministro da Educação e Cultura, e a sua alienação somente poderá ser efetuada depois de autorizada pelo Presidente da República.

Art. 10 — A receita do I.N.C. será constituída por:

I — Dotações orçamentárias ou extra-orçamentárias que lhe forem consignadas pela União;

II — contribuição para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, calculada por metro linear de cópia positiva de todos dos filmes destinados à exibição comercial em cinemas ou televisões

III — o produto de operações de crédito;

IV — os juros de depósitos bancários;

V — os auxílios, subvenções, contribuições e doações de pessoas jurídicas ou físicas, nacionais ou estrangeiras;

VI — o produto das multas;

VII — as rendas eventuais.

Art. 11 — A contribuição a que se refere o inciso II do artigo 10 é fixada em Cr\$ 200 (duzentos cruzeiros) e será atualizada em dezembro de cada ano, de acordo com os índices de correção monetária, aprovados pelo Conselho Nacional de Economia, para vigorar no exercício seguinte.

Parágrafo único — Ficam isentos da contribuição a que se refere o artigo 10, inciso II, os filmes de curta metragem, sem caráter publicitário, e os filmes de publicidade e «filmlets» destinados à exibição comercial em televisão.

Art. 12 — São extintas a «taxa cinematográfica para educação popular» criada pelo artigo 42 do Decreto-Lei nº 1 949, de 30 de dezembro de 1939, e o imposto de importação e taxa de despacho aduaneiro sobre filmes cinematográficos compreendidos nos itens 37-06, 37-07-001, 37-07-003, 37-07-004, 37-07-005 e 37-07-006, da Tarifa das Alfândegas.

Parágrafo único — São isentas do imposto de importação e da taxa

de despacho aduaneiro, as películas sensibilizadas, filmes virgens, compreendidos nos itens 37-02-001, 37-02-003 e 37-02-004 da Tarifa das Alfândegas, ficando o Poder Executivo autorizado a suspender os benefícios da isenção quando fôr necessário estimular a produção nacional daqueles produtos.

Art. 13 — Os recursos do I.N.C. serão aplicados segundo programa anual de trabalho e orçamento analítico, aprovados pelo Conselho Deliberativo e homologados pelo Ministro da Educação e Cultura, em:

I — Despesas com a manutenção dos serviços do I.N.C.;

II — financiamentos a serem concedidos a produtores nacionais;

III — prêmios a serem atribuídos a filmes nacionais;

IV — outros encargos previstos em Lei.

§ 1º — O prêmio a que se refere o Inciso III deste artigo será concedido, anualmente, a todos os filmes nacionais, proporcionalmente à renda produzida pela sua exibição no País, de acordo com o que dispuser o regulamento.

§ 2º — O produtor nacional poderá ser dispensado pelo I.N.C., do recolhimento imediato da contribuição prevista no Inciso II do artigo 10, ficando obrigado, porém, a fazê-lo por ocasião do recebimento das parcelas do prêmio que lhe couber até cobrir o montante da contribuição devida ao I.N.C.

Art. 14 — As contas do Presidente do I.N.C., serão prestadas ao Tribunal de Contas da União, por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, até 30 de abril de cada ano.

CAPÍTULO IV

Do Pessoal

Art. 15 — O quadro de pessoal do I.N.C. será aprovado por decreto do Presidente da República.

Art. 16 — Para atender à execução de serviços de natureza não permanente ou especializada, poderá o I.N.C. admitir pessoal sujeito ao regime da Consolidação das Leis do Trabalho, obedecidas as normas estabelecidas na Lei nº 3 870, de 12 de julho de 1960, bem como contratar técnicos es-

trangeiros, mediante prévia autorização do Ministro da Educação e Cultura.

Art. 17 — Os funcionários do Serviço Civil do Poder Executivo que, na data da publicação desta lei, estejam prestando serviço a qualquer dos órgãos que foram incorporados ao I.N.C., poderão optar pelo seu aproveitamento no quadro do pessoal do I.N.C. nas mesmas condições em que se encontrem.

§ 1º — A opção deverá ser feita em requerimento dirigido ao Ministro da Educação e Cultura no prazo de 60 (sessenta) dias.

§ 2º — O silêncio do interessado implica na concordância com a sua inclusão no quadro do I.N.C.

§ 3º — Decorrido o prazo a que se refere o § 1º, serão aproveitados na situação em que se encontram, em outros órgãos do Serviço Público Federal, a critério do Poder Executivo, mediante decreto, os servidores que mantiverem o «status» anterior.

§ 4º — O pessoal que exceder às necessidades do I.N.C., a critério de sua direção, será, igualmente, incluído em outros órgãos do Serviço Público Federal, na forma do parágrafo anterior.

CAPÍTULO V

Da exibição de filmes nacionais

Art. 18 — Todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir filmes nacionais de longa metragem, durante determinado número de dias por ano, a ser fixado pelo Conselho Deliberativo, por proposta do Presidente do I.N.C.

§ 1º — A proposta levará em consideração o desenvolvimento da produção nacional, verificada cada ano, e as possibilidades de programação do mercado exibidor.

§ 2º — Para efeito do cumprimento do disposto neste artigo, serão programados os filmes que, na vigência do primeiro certificado de censura, não tenham sido exibidos no mesmo cinema, em cidades com mais de 5 (cinco) cinemas.

§ 3º — Nas cidades de até 5 (cinco) cinemas, a obrigatoriedade referida neste artigo é para os fil-

mes ainda não exibidos nessa mesma cidade.

§ 4º — A reexibição do filme nacional no mesmo cinema não será computada para os efeitos da exibição compulsória, entendido «re-exibição» como a programação do mesmo filme, transcorrido um determinado período de tempo de sua primeira exibição no mesmo cinema.

§ 5º — Considera-se cumprida a exibição compulsória do filme nacional de longa metragem, incluído em programa duplo com outro estrangeiro, quando lhe fôr assegurada a receita mínima de 40% da renda da bilheteria.

§ 6º — A exibição compulsória será considerada cumprida, apenas pela metade, quando a receita do produtor nacional fôr atribuída também pela metade.

§ 7º — As exibições compulsórias de filmes nacionais far-se-ão pelo prazo mínimo de permanência normal dos filmes estrangeiros em cada casa exibidora.

Art. 19 — O Poder Executivo definirá em decreto, por proposta do I.N.C., o que é filme nacional de curta e longa metragem.

Parágrafo único — Cabe ao I.N.C. conceder o certificado correspondente de cidadania brasileira ao filme produzido no País, nos termos da definição a que se refere o presente artigo.

Art. 20 — O preço de locação do filme nacional de longa metragem, a ser pago ao produtor, será no mínimo de 50% (cinquenta por cento) da respectiva renda de bilheteria.

§ 1º — O pagamento do exibidor ao produtor do filme nacional, ou ao seu distribuidor, se fará no máximo 7 (sete) dias depois do último dia de exibição do filme em cada cinema.

§ 2º — Para cálculo da renda prevista neste artigo, deduzir-se-ão da renda bruta a metade das despesas de publicidade, devidamente comprovadas.

Art. 21 — O I.N.C., poderá conceder a filmes nacionais de curta metragem «Classificação Especial» atendendo ao nível de sua realização e à sua natureza cultural e educativa.

Parágrafo único — Os filmes de curta metragem de «Classificação Especial», receberão certificados correspondentes, que deverão fazer parte de cada cópia do filme.

Art. 22 — Todos os cinemas existentes no território nacional ficam obrigados a exhibir, durante determinado número de dias, por ano, os filmes nacionais de curta metragem, de «Classificação Especial».

§ 1º — O número de dias para exibição obrigatória de filmes de «Classificação Especial» será anualmente fixado pelo Conselho Deliberativo do I.N.C., por proposta de seu Presidente, atendendo ao volume de sua produção e às possibilidades de programação do mercado exibidor.

§ 2º — Para efeito do cumprimento do disposto neste artigo, serão programados filmes que, na vigência do seu primeiro certificado de censura, não tenham sido exibidos no mesmo cinema, em cidades com mais de cinco (5) cinemas.

§ 3º — Nas cidades de até cinco (5) cinemas, a obrigatoriedade referida neste artigo é para os filmes ainda não exibidos na mesma localidade.

§ 4º — A exibição do filme de «Classificação Especial» isenta os cinemas da obrigatoriedade da exibição, na mesma sessão, de outro filme de curta metragem.

Art. 23 — O preço mínimo de locação do filme nacional de curta metragem de «Classificação Especial» será do valor de 10 (dez) ingressos por sessão.

Parágrafo único — O valor do ingresso, para efeito de cálculo, será o de maior valor cobrado pelo cinema exibidor.

Art. 24 — Poderão ser projetadas, nos cinemas do País, mensagens publicitárias, sob a forma de filmes e «filmlets».

§ 1º — Consideram-se «filmlets» os filmes publicitários mudos cuja duração não exceda a quinze segundos.

§ 2º — As mensagens publicitárias serão projetadas, à meia luz, no intervalo entre as sessões.

§ 3º — A duração máxima do conjunto de mensagens publicitá-

rias em cada intervalo, será de dois (2) minutos.

§ 4º — O mesmo filme de publicidade ou «filmlet» só poderá ser incluído na programação do mesmo cinema, durante o máximo de uma semana em cada semestre.

Art. 25 — Cada «filme de publicidade» ou «filmlet» deverá, obrigatoriamente, ter um título que o identifique e que fará parte do respectivo certificado de censura.

Art. 26 — Não serão aprovados os programas cinematográficos sem que sejam apresentadas pelo exibidor as provas do cumprimento das normas de proteção ao cinema brasileiro, nos termos do Regulamento.

CAPÍTULO VI

Da distribuição de filmes nacionais

Art. 27 — A distribuição de filme nacional de longa metragem só poderá ser contratada mediante as percentagens máximas seguintes:

a) 25% (vinte e cinco por cento), nos municípios até 500.000 habitantes;

b) 20% (vinte por cento), nos municípios de 500.000 até 2.000.000 de habitantes;

c) 15% (quinze por cento), nos municípios de mais de 2.000.000 de habitantes.

§ 1º — As percentagens máximas de distribuição estabelecidas neste artigo serão calculadas sobre a participação do produtor na renda da bilheteria, de acordo com o parágrafo 5º do artigo 18 e artigo 20, depois de deduzidas as despesas de publicidade, fiscalização e outras despesas gerais.

§ 2º — Os contratos para a distribuição de filmes nacionais de longa metragem firmados pelos produtores com os distribuidores somente terão validade depois de registrados pelo I.N.C.

CAPÍTULO VII

Disposições Gerais

Art. 28 — A censura de filmes cinematográficos, para todo o território nacional, tanto para exibição em cinemas, como para exibição em televisão, é da exclusiva competência da União.

Art. 29 — As remessas de filmes brasileiros para o exterior ficam sujeitas a «licença de exportação», sem cobertura cambial, devendo ser transferido para o Brasil o produto da venda, renda, aluguel, participação e toda a receita líquida assim auferida no exterior.

Parágrafo único — A receita acima aludida será transferida para o país, obrigatoriamente, através de estabelecimento bancário autorizado a operar em câmbio, observadas as normas e critérios que regerem a espécie à data de cada operação.

Art. 30 — O depósito a que se refere o artigo 45 da Lei 4.131, de 3 de setembro de 1962, deverá ser, obrigatoriamente, recolhido no Banco do Brasil S.A., em conta especial, podendo o interessado aplicar essa importância, mediante autorização do I.N.C., na produção de filmes brasileiros.

§ 1º — Se no prazo máximo de 18 (dezoito) meses, contados da data de cada depósito, não for apresentado ao I.N.C. o projeto para a realização do filme, acompanhado da documentação indispensável ao exame do mesmo, o valor registrado no Banco do Brasil reverterá como receita extraordinária do I.N.C.

§ 2º — Os titulares dos depósitos atualmente existentes no Banco do Brasil, efetuados de acordo com o artigo 45 da Lei 4.131, de 3-9-62, terão prazo máximo de 6 (seis) meses, a contar da publicação da presente lei, para apresentação de seus projetos ao I.N.C., findo o qual, os depósitos reverterão ao Instituto.

Art. 31 — Os pagamentos no exterior de filmes adquiridos a preço fixo, para exploração no país, ficarão igualmente sujeitos ao desconto do imposto, nos termos do artigo 45 da Lei 4.131, de 3-9-62 e o artigo 30 da presente lei.

Art. 32 — Os depósitos a que se referem os artigos 30 e 31 serão realizados pelo distribuidor ou importador do filme estrangeiro, em nome da empresa no Brasil, como beneficiária exclusiva do favor fiscal.

Art. 33 — São incorporados ao I.N.C., o Instituto Nacional de Ci-

nema Educativo, do Ministério da Educação e Cultura e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, do Ministério da Indústria e do Comércio.

§ 1º — Os bens pertencentes ou em uso por essas repartições serão entregues ao I.N.C., depois de devidamente inventariados.

§ 2º — O pessoal na data da publicação desta Lei, nos órgãos mencionados no presente artigo passa à disposição do I.N.C., sem prejuízo dos seus vencimentos, direitos e vantagens, obedecendo o disposto no artigo 17 e seus parágrafos.

Art. 34 — As atribuições conferidas ao I.N.C. por esta lei poderão ser exercidas por autoridades estaduais e municipais, ou outras entidades públicas, mediante convênio.

Art. 35 — Os produtores, distribuidores e exibidores só poderão exercer atividades no País depois de registrados no I.N.C.

Parágrafo único — Os exibidores deverão registrar todos os cinemas de sua propriedade ou arrendados.

Art. 36 — É assegurado ao I.N.C., por intermédio dos seus funcionários, especialmente designados, o direito de examinar a escrita comercial dos produtores, distribuidores e exibidores, bem como livre ingresso dos mesmos nos cinemas, em todo o território nacional, na forma que dispuser o regulamento.

Art. 37 — Para efeito de controle da receita de bilheteria, é obrigatório o uso de «borderaux» e de ingresso único, de acordo com padrões fixados pelo I.N.C.

§ 1º — O I.N.C. poderá fornecer, para uso compulsório, os ingressos, obrigar o uso de máquinas registradoras ou criar outros sistemas de controle da receita de bilheteria.

§ 2º — Para facilitar a fiscalização do uso do ingresso único, o I.N.C. poderá criar prêmio periódico entre os usuários dos cinemas, na forma que vier a ser estabelecida por Decreto do Executivo.

Art. 38 — Fica sujeito à multa que variará de um terço (1/3) do valor do salário mínimo, vigente no Distrito Federal à época da infração, até cem (100) vezes o va-

lor dêsse salário, sem prejuízo de outras sanções que couberem, àquele que:

I — deixar de cumprir as normas legais sobre a exibição de filmes nacionais;

II — exhibir filme ou «filmlets» de publicidade em desacordo com as normas legais;

III — exhibir filme não censurado ou com o certificado de censura fora dos prazos estabelecidos;

IV — deixar de levar os programas à aprovação da autoridade competente ou exhibi-los de maneira diversa do aprovado;

V — sonegar ou prestar informação errônea, visando obter vantagens pecuniárias, ou iludir pagamento de taxa ou contribuição devida, sem prejuízo da sanção penal que couber;

VI — deixar de cumprir as normas que forem baixadas sobre co-produção;

VII — deixar de fornecer os «borderaux» nos prazos ou modelos que forem estabelecidos, bem como não incluir informação inverídica;

VIII — reter o exibidor ou o distribuidor importância devida ao produtor, além dos prazos estabelecidos, ou pagá-la em valor inferior ao estabelecido na lei;

IX — utilizar ou permitir a utilização do ingresso fora do modelo padrão;

X — dificultar ou impedir a observância das resoluções que forem baixadas em decorrência desta lei;

XI — sonegar documentos ou comprovantes exigidos pelo I.N.C., ou impedir ou dificultar exames contábeis ou deixar de fornecer esclarecimentos que forem exigidos, nos prazos assinalados;

XII — vedar ou dificultar a entrada, nas salas exibidoras, de funcionário a serviço do I.N.C.

Art. 39 — Em caso de reincidência, dentro do período de três (3) meses em infração da mesma natureza, o I.N.C. poderá determinar a interdição do estabelecimento por um prazo de cinco (5) a noventa (90) dias, sem prejuízo da multa que couber.

Art. 40 — A imposição, autuação e processamento da multa, e

a sua cobrança, os prazos e condições para o recurso e as normas de interdição dos estabelecimentos, constarão do regulamento.

Art. 41 — Fica aberto o crédito especial de Cr\$ 200.000.000 (duzentos milhões de cruzeiros) para as despesas de instalação e manutenção do I.N.C., com vigência por dois (2) exercícios, o qual será automaticamente registrado pelo Tribunal de Contas da União e distribuído ao Tesouro Nacional.

Art. 42 — O Ministro da Educação e Cultura designará uma Comissão para organizar o I.N.C. e promover a incorporação dos órgãos referidos no artigo 33 podendo, para os fins deste artigo, utilizar até 10% (dez por cento) do crédito a que se refere o artigo 41.

Parágrafo único — A comissão prestará contas ao Tribunal de Contas da União, através do Ministério da Educação e Cultura, das importâncias aplicadas, no prazo de 30 (trinta) dias a contar da conclusão de seus trabalhos.

Art. 43 — Esta Lei entrará em vigor 60 (sessenta) dias depois de publicada, exceto quanto aos artigos 17, 41, e 42, que vigorarão a partir de sua publicação, revogadas as disposições em contrário, especialmente os artigos 21, 31, 35, 42, 43, 44, 45, 46, 121, 122 e 130 do Decreto-Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, o Decreto-Lei nº 4.064, de 29 de janeiro de 1942, os parágrafos 6º, 7º, 8º e 9º do artigo 24 e os artigos 25, 31, 32, 33, 34, 36 e 38 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, o Decreto nº 50.278, de 17 de fevereiro de 1961, o Decreto nº 50.450, de 12 de abril de 1961, o Decreto nº 1.134, de 4 de junho de 1962, o Decreto nº 1.243, de 25 de junho de 1962, o Decreto nº 1.462, de 13 de outubro de 1962 e o Decreto nº 56.499, de 21 de junho de 1965.

Parágrafo único — O disposto nos artigos 33, 38 e 39 da Lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939 e os parágrafos 1º, 2º, 3º, 4º e 5º do artigo 24 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, serão revogados 6 (seis) meses após a publicação da presente lei.

Convênio

MEC - GEICINE

O convênio celebrado entre o MEC e o GEICINE, para aplicação de recursos orçamentários ao INCE, no total de cem milhões de cruzeiros, através da Campanha Nacional de Cinema Educativo, além de garantir continuidade à revista "Filme & Cultura", estabelece uma premiação anual à produção nacional de longa e curta-metragem, a realização de um documentário retrospectivo sobre o cinema brasileiro e o fomento da fiscalização da exibição compulsória dos filmes nacionais pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

Garantindo a edição de "Filme & Cultura", o convênio supre uma lacuna no campo da bibliografia especializada brasileira. Os poucos periódicos existentes têm sido invariavelmente condenados ao desaparecimento sumário, não havendo no País, por ora, uma só publicação de iniciativa privada com circulação assegurada, por carência de recursos.

Com o mesmo convênio, o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica tem à sua disposição, da ordem de quarenta milhões de cruzeiros, recursos para aplicar no controle e estatística da exibição compulsória de filmes brasileiros. Essa parcela suplementa a de ordem de cinco milhões e meio de cruzeiros destinada ao Sindicato, na primeira etapa do convênio, e proporciona a essa entidade meios para exercer a função fiscalizadora do próprio interesse de seus associados.

Cêrca de 70 milhões de pessoas, em todo o mundo, vão ao cinema por dia, segundo recentes dados estatísticos da UNESCO. Esse índice não é apenas revelador quanto à expansão do interesse pelo espetáculo cinematográfico nos últimos 10 anos. Traduz sobretudo uma situação na qual o cinema passa a experimentar funda penetração na massa social e hoje, mais do que nunca, exerce sua influência sôbre a opinião pública. A força esmagadora dessa influência, através da qual o cinema tem condições de impôr-se como veículo de informação dirigida ou propaganda ideológica, está preocupando autoridades e homens de cinema, tanto que — ainda conforme o relatório da UNESCO — verificou-se aumento considerável na produção de filmes educativos, sobretudo da parte dos governos e de sociedades independentes. Em diversos países, o filme foi adotado como elemento do currículo escolar, e, graças ao emprêgo de unidades móveis, principalmente na África, Ásia e América Latina, os filmes informativos atingem populações de baixo nível cultural, até aqui à margem do mercado de público.

MITO E IMUNIZAÇÃO — O problema da educação através do cinema é relevante mas não configura a totalidade do que os norteamericanos chamam «motion pictures discrimination» (1) Por malentendido, costuma-se confundir educação cinematográfica com emprêgo do cinema como fator pedagógico. Todavia, mais importante do que essa função educativa do filme, é a elucidação do espírito crítico do espectador jovem, por meio de um programa didático que habilitará esse espectador a assimilar o caráter de fato social e de divertimento coletivo, bem como o de difusão de valores espirituais, éticos e políticos, que o cinema possui, independente de qualquer classificação artística. O poder de sugestão do espetáculo de cinema, acessível a todos os povos e a todas as camadas sociais, com raras exceções, funciona de modo a reduzir consciências individuais à situação de prêsa fácil e passiva. Processos psicológicos de «projeção» e

Educação para o Cinema

Alfredo Stodhart

«identificação», controlando as tendências, os sentimentos e o caráter próprio do espectador, combinam-se para fazê-lo perder-se mentalmente, ou «virtualmente», no universo imaginário da tela, e, ao mesmo tempo, para incorporar o mundo do filme à sua personalidade. Tal abstração, sem dúvida, corresponde a um impulso inconsciente provocado pela natureza geral da ficção cinematográfica, representada por aventuras romanescas, fenômenos excepcionais de heroísmo, amor e violência. O freio a tal impulso pode ser adquirido com o exercício crítico sistematizado, que «imunizará» o espectador, por assim dizer, desde suas primeiras incursões no domínio dos filmes. A atitude crítica não o abstrairá do fascínio mítico do cinema, e, antes, conservará a eficiência de não importa qual programa pedagógico, por manter aceso o interesse do jovem, como observou o professor Edgar Dale (2).

LINGUAGEM E FORMAÇÃO ESTÉTICA — Fritz Louis Stuckrath (3) sublinhou que, antes de ser uma arte, o cinema é uma nova linguagem, um novo instrumento de apreensão do mundo. A iniciação a essa linguagem será a finalidade da educação cinematográfica, tendo em vista que ela nos oferece a possibilidade de juntar uma dimensão nova a nosso espaço mental. Nos Estados Unidos, compreendeu-se que o ensino lingüístico precisa estender seu alcance a todo

domínio da comunicação (nos manuais de inglês há, via de regra, um capítulo consagrado ao cinema) e que a educação cinematográfica, longe de ser apenas um aspecto da formação estética, cívica e moral, é um elemento do ensino relativo à teoria geral da comunicação. Atualmente, verifica-se nova situação pedagógica, nesse sentido de que o jovem de hoje, graças aos meios modernos de informação visual (cinema, TV), escapa ao isolamento geográfico, social e cultural conhecido pelas gerações passadas. Além disso, o processo de iniciação à linguagem visual «nos dá a faculdade de pensar visualmente» (4).

Cultivar o espírito crítico e iniciar o espectador na língua do cinema é também contribuir na formação estética. «A experiência artística é um enriquecimento quase indispensável ao desabrochar harmonioso da personalidade. (...) A formação estética, que hoje se considera um elemento essencial da educação, tem por objeto não só a formação do gôsto, como também o desenvolvimento das faculdades criadoras. Ela dá acesso a um novo modo de existência, onde cada um pode se «mover» mais livremente e escapar a seus próprios limites, assim como aos que lhe impõem as circunstâncias da vida, de maneira a atingir o pleno desenvolvimento da personalidade. A experiência estética não é uma evasão da realidade cotidiana, mas uma espécie de vitória sôbre ela» (4).

LIBERTAÇÃO — Educadores concordam com a necessidade de se preservar a mocidade do grande poder emocional do cinema. Teorias extremadas chegaram a falar em «desmistificação» e «desintere-se afetivo» das platéias jovens, o que se conseguiria com a destruição do encanto cinematográfico pela informação da técnica e dos «segrêdos de bastidores». (5) Outras correntes recorrem à censura oficial com fins nitidamente repressivos. Mas a verdadeira libertação do espectador não é essa. Raphael Deherpe diz que «as impressões recebidas e acumuladas durante as duas horas de projeção constroem a espontaneidade do ego, perturbam o seu poder e o desejo de criação: a expressão (através da crítica e dos debates do cine-clube, dos desenhos ou jogos dramáticos, para crianças) é uma **defoulement** e uma libertação. (...) Se a atitude do espectador não fôr corrigida ele ficará mistificado — mistificado em sua vida como o foi diante da tela» (6).

PROGRESSO — Apesar da prosperidade alcançada ultimamente pela ação da pedagogia cinematográfica, ainda surpreende que, na Inglaterra, **quase 700 escolas** (estatística de 1960) ofereçam educação específica do assunto aos alunos dos cursos primário e secundário, por intermédio da «Society for Education in Film and Television». Na França, a «Fédération Loisirs et Culture Cinématographique» (FLECC), além de editar revistas e fichas filmográficas, organiza há anos, destinados aos alunos de cerca de 500 escolas secundárias, séries de conferências que duram três anos, constando de palestras, projeções de filmes, cursos de história do cinema e debates. O mesmo programa é aplicado em centenas de cine-clubes que funcionam no meio operário ou rural. Nos Estados Unidos, o curso de cinema está muitas vezes inscrito no programa dos cursos de língua inglesa do currículo oficial. (7). A multiplicação de cine-clubes e centros de estudo junto a estabelecimentos de ensino também não é fato novo na Europa, onde

o «Office Catholique International du Cinéma» vem preconizando para tôdas as escolas «cursos de iniciação ao cinema e à TV», o mesmo se registrando com o «Centre International du Film Pour la Jeunesse», de Bruxelas.

MÉTODOS — Jean Marie Lambert Peters, passando em revista os métodos utilizados em matéria de educação cinematográfica, classifica-os em quatro rubricas: cursos orais, discussões, realizações de filmes e análise de filmes. Existem, para o fim de aula ilustrada, coleções de curta-metragens sobre o cinema, suas técnicas e sua linguagem, fornecidos na Europa pelo «Institut Für Film Und Bild», de Munique, pela «Society of Film Teachers», de Londres, e pelo «British Film Institute», de Londres, e, em Nova York, pelo «Teaching Film Custodians». Os debates têm por valor pedagógico o fato se submeterem à análise racional os julgamentos e opiniões formadas por fenômenos «reflexos» de apreciação, ajudando a criança a exteriorizar a experiência cinematográfica e a integrá-la na sua personalidade. Wolfgang Brudny (8) ressalta a importância do debate e frisa que é preciso preliminarmente fazer da criança um espectador ativo, depois incitá-la a dar provas de senso crítico, em terceiro lugar formar seu julgamento moral e, enfim, desenvolver nela o senso de estilo. As «fichas filmográficas» (editadas regularmente na França) prestam grandes serviços aos animadores desses debates, assim como os «Green Sheets» publicados em Nova York pelo «Film Estimate Board of National Organisations», que indicam como determinado filme deve ser utilizado nos cursos escolares. A etapa mais eficaz chega com a combinação do estudo de filmes com os exercícios práticos que incluem a realização. Nessa atividade, destacou-se o «British Film Institute», que possui uma série de fitas dirigidas por crianças e costuma cedê-las aos grupos associados que desejam empreender, eles próprios, a produção de filmes. Tais realizações infantis podem ser solicita-

das ao «Film Appreciation Officer» daquele Instituto, por carta remetida a Great Russel Street, Londres, W.C.I. Quanto à análise de filmes, convém recorrer aos curtametragens concebidos para o ensino da gramática do cinema, à leitura dos roteiros técnicos publicados em livros e revistas estrangeiros («Dal Sogetto Al Film», Cappelli Editores; «L'Avant-Scène du Cinéma»), e à consulta à documentação de críticas da imprensa. (Na Inglaterra, o Instituto edita mensalmente um mural ilustrado, «Screen Guide», destinado às escolas secundárias e aos cine-clubes).

CINEMA NA ESCOLA — A escola é o lugar mais apropriado para o ensino da linguagem cinematográfica. «Há muito tempo que a educação cinematográfica deveria figurar nos programas escolares», declarou Stanley Reed (9), argumentando: «Os meninos e as meninas que vão muitas vezes ao cinema e que têm a maior necessidade de auxílio, estão, em geral, entre as crianças menos dotadas, isto é, as que estarão menos propensas a adquirirem a educação cinematográfica fora da escola». Janet Hills acrescenta: «Desde que o importante, no plano social, é atingir a todos os que vão ver filmes sem escolhê-los com discernimento, a iniciação cinematográfica deve deixar de ser uma atividade inteiramente voluntária: é preciso que seja inscrita no programa das escolas» (10). Como registramos atrás, 700 escolas inglesas ministram cursos de cinema, orientadas pela «Society For Education in Film and Television», exemplo este repetido na Escócia pela «Scottish Educational Film Association» e pelo «Scottish Film Council».

Os educadores alemães acreditam que a formação estética proporcionada pela escola deve se estender ao cinema, e até mesmo dar-lhe prioridade, pois ele pode perverter os outros gostos artísticos. Pensam, acertadamente, que esse estudo específico exerce uma ação favorável sobre as capacidades de expressão e do gosto literário. No que concerne aos Estados Unidos, cerca de 60 mil professores de

inglês ministravam em 1950 cursos de iniciação ao cinema, e, em 1958, cerca de dois terços dos guias pedagógicos do ensino de inglês no nível secundário previam lições consagradas aos jornais, ao rádio, à televisão e ao cinema. Uma recomendação geral foi feita no Congresso de Viena, em julho de 1960, pelo «Office Catholique International du Cinéma», em prol da inserção nos currículos escolares dessa matéria: «Importante é a educação cinematográfica dos jovens, a fim de torná-los capazes de compreender a linguagem do cinema, de discernir e aproveitar os valores positivos — tanto educativos quanto estéticos — de um filme ou de um programa de televisão, de reagir sadiamente contra os seus elementos prejudiciais. É indispensável introduzir nos programas escolares, primários e médios, um certo número de cursos que ensinem às crianças e aos jovens os rudimentos da história e das técnicas do cinema, ao mesmo tempo que lhes fará sentir a parte de responsabilidade que incumbe a cada espectador em relação a si próprio e aos outros, assim como à própria sétima arte e ao seu desenvolvimento futuro». Reforçando a recomendação daquele organismo internacional, Rita Hochheimer diz que «a escola deve, por certo, dar educação cinematográfica, pois se as crianças não recebem uma boa formação dêsse gênero, o seu gosto e o seu senso moral podem ser pervertidos» (11).

DISCIPLINA — A realidade é que os programas das escolas parecem já tão sobrecarregados que uma proposta como esta arrisca-se a ser mal acolhida pelas autoridades de ensino. Mas, em contrapartida, é recomendável até que essa educação, mantendo tantos elementos comuns com as disciplinas escolares existentes, venha a se associar a elas, como ocorre nos Estados Unidos, junto ao estudo da linguagem materna. «Numa época em que as técnicas não verbais, de pensamento e de informação, representam um papel tão importante, poder-se-ia mesmo censurar ao ensino lingüístico de ser incompleto

se deixar de lado a linguagem visual. Os jovens que nela forem iniciados estarão melhor armados para caminharem no mundo moderno e para tirarem proveito do progresso técnico sem perder a liberdade de espírito» (4). No que toca à formação estética geral, encontrada em todos os currículos — estudo da literatura e do teatro do país, desenho, pintura, modelagem, canto orfeônico e música —, a arte cinematográfica tem com ela tantos pontos em comum que nada mais lógico que colocá-las, constantemente, em relação uma com a outra. «Se não se utiliza os recursos do cinema, a geografia social e econômica, a história geral, a religião e a instrução cívica obrigam, muitas e muitas vezes, os alunos a imaginarem circunstâncias e situações das quais não têm nenhuma experiência pessoal. (...) O professor que deseja tirar partido das possibilidades que lhe oferece o mundo da tela, pode estar seguro de que os exemplos que ali encontrará prenderão toda a atenção do aluno. Eles representarão para este a **realidade**, mesmo que, muitas vezes, seja necessário demonstrar-lhe que são inexatos, incompletos, exagerados ou antiquados. Suponhamos, por exemplo, que o professor de geografia critique, seriamente, o ambiente de um **western**, que o professor de história examine os fatos evocados num filme histórico, que o professor de religião fale do comportamento moral de um jovem casal apresentado na tela e que o professor de instrução cívica comente os métodos aplicados pela polícia num filme de gangsters: não se poderia achar melhor meio para favorecer a assimilação racional do conteúdo dos filmes, e está claro que o estudo das disciplinas em questão ficaria facilitado» (4).

EXPERIMENTOS — Como atividade para-escolar, a educação cinematográfica encontrou ampla difusão na França, através dos cineclubes. No Liceu Montaigne, de Paris, o «Cinéma Scolaire de L'Academie» organiza projeções e debates para alunos do curso secundário. Também na Inglaterra, onde o ensino começa quando as

crianças passam a freqüentar cinemas, em geral a partir dos 5 anos, há em aplicação vários planos, tais como os expostos por Grace Greiner, que aludem especialmente à feitura de filmes curtos experimentais: «Antes de empreender a produção propriamente dita, serão organizados exercícios que fixarão a marcha a seguir. Como um filme se compõe de uma série de cenas, a elaboração do tema se efetua quase da mesma maneira como a de uma fôlha desenhada. Ilustra-se uma história muito simples por meio de algumas imagens que representem as diferentes cenas do filme, e redige-se, para servir de legenda, uma série de frases constituindo uma redação completa. A etapa seguinte consiste em copiar as frases, e executar por cima desenhos apropriados; ela corresponde à rolagem de um filme segundo o cenário, de modo tão fiel que as cenas são desenhadas em vez de fotografadas. Os filmes assim realizados são naturalmente mudos. O que as crianças não chegam a exprimir convenientemente em imagens é indicado pelas legendas, que são acrescentadas no momento da montagem. Os alunos escolhem, eles próprios, o argumento da fita, que será rodada numa sala de classe ou perto da escola, e na qual todos os alunos tomam parte. Do ponto-de-vista pedagógico, a montagem é, sem dúvida, a operação que oferece maior interesse. Primeiro, as «cenas» são apresentadas aos alunos, várias vezes, e estes são convidados a fazer observações. Depois, escolhe-se, de comum acordo, as que serão utilizadas. O ensino secundário pode empregar os mesmos métodos, devendo ainda estabelecer comparações entre o cinema e as outras artes, e também abordar o estudo da história do cinema e da técnica cinematográfica» (12).

Outro mestre inglês, L. F. Williamson, prefere a produção de «filmes fixos», composto por planos fotográficos — experimento citado ainda por Ceinwen Johnes e Janet Hills (10). Já Maurice Woodhouse, professor da escola normal de Leeds, concluiu que é melhor abordar diretamente o as-

sunto, porque «uma análise preparatória das técnicas cinematográficas, fundada no estudo de documentários, poderia confundir as crianças, pois estaria muito afastada de suas experiências anteriores» (13). O British Film Institute, de sua parte, propõe três programas de estudos sobre o cinema e a televisão, destinados a um curso principal, a uma série de lições paralelas ao curso obrigatório e a um curso de um ano de duração. Quase sempre, no Reino Unido, o professor de inglês é responsável pela educação de cinema, o que igualmente se dá nos Estados Unidos, nos quais o cinema é considerado um meio de divulgação da «cultura inglesa» e como um ramo da literatura inglesa. Os norte-americanos limitam-se a organizar projeções de filmes para crianças, filmes esses frequentemente fornecidos pela «Children's Film Library» de Nova York. Para os cursos secundários, articulam-se «unidades de trabalho», cursos de duração curta, muitos deles relacionados em livros (14), enquanto, no ensino superior daquele país, a educação cinematográfica é propiciada por uma seção do Departamento de Belas Artes, existindo centros de estudo e produção em universidades como a da Califórnia e a de Nova York, o Colégio Universitário de Oregon e a Universidade de Boston.

PSICOLOGIA — A instalação da disciplina «cinema» dos currículos oficiais não se faria completa nem eficiente sem uma preliminar metodologia do desenvolvimento intelectual do jovem, porque — como destacou Henri Wallon — «é preciso saber se a linguagem cinematográfica pode ser exatamente a mesma para a criança e para o adulto e se ela oferece à criança a mesma rapidez de treinamento no sentido de uma sintaxe cinematográfica complexa». Jan Marie Lambert Peters expõe aos pedagogos um quadro sinótico que explica, idade por idade, a evolução intelectual da criança, a inteligência da linguagem cinematográfica, a sua apreciação estética, e os métodos e possibilidades práticas do

ensino. Seu livro «A Educação Cinematográfica» (vide nota 4), que forneceu preciosos subsídios a este artigo, constitui indispensável manual de professores e autoridades responsáveis pela matéria, detalhando e aprofundando os diversos aspectos da didática do cinema a que só foi possível aludir sucintamente (15).

PROFESSORES — Setor igualmente examinado por Peters é o da formação de professores, sendo que, ao ver de Stanley Reed (9), o obstáculo mais grave à introdução do ensino cinematográfico na escola é o fato de um grande número de professores não compreenderem, eles próprios, o cinema. A autora esboça o seguinte projeto de programa para a formação de mestres: «**Noções gerais sobre os meios visuais de informação e de recreação:** 1. Importância social e cultural do cinema e da TV. 2. Lugar do cinema e da TV na vida dos jovens. 3. Efeito do cinema e da TV sobre a percepção, o pensamento e o comportamento dos jovens. **Princípios da educação cinematográfica:** 1. O conceito da educação cinematográfica. 2. Educação cinematográfica e ensino geral. 3. Resultados que se podem conseguir da educação cinematográfica. **Noções a ensinar:** 1. Elementos e estrutura da linguagem cinematográfica. 2. Princípios da estética cinematográfica. 3. Os elementos do conteúdo do filme e sua avaliação crítica. 4. Psicologia do espectador de filmes. **Métodos e possibilidades práticas:** 1. Instrução, discussão, estudo de filmes, exercícios práticos. 2. Produção de filmes: redação de cenários, realização, tomadas, montagem, projeção. 3. Adaptação da educação cinematográfica à idade e ao desenvolvimento intelectual dos alunos. 4. Introdução da educação cinematográfica nos programas de ensino» (4).

Os Encontros Internacionais das Escolas de Cinema e Televisão, efetuados em Paris em 1958, proclamaram a urgência da formação e convocação de pedagogos, em face do atual estado em que se acham os principais centros de ensino técnico-profissional na Europa (16).

No momento, o Departamento de Arte Dramática da Universidade de Bristol, Inglaterra, e o Departamento de Estudos Pré-Universitários da Universidade de Londres efetuam ciclos de um a três anos para professores universitários. A República Federal da Alemanha também organiza regularmente cursos para o pessoal do ensino e para os animadores dos movimentos de juventude, sobretudo pelo «Institut Für Film und Bild» de Munique. A União Francesa de Obras Leigas de Educação Pela Imagem e Pelo Som (UFOLEIS), em Paris, promove cursos similares e coopera com as escolas normais que desejam criar esse currículo, ao passo que a Divisão Geral da Juventude e dos Esportes, do Ministério francês de Educação, dedica-se a estágios de iniciação na matéria para mestres, diretores de cine-clubes, dirigentes de movimentos da juventude e para associações culturais. Foram criados nos Estados Unidos, pelo «Bureau of Audio-Visual Instruction» de Nova York, cursos e grupos de trabalho nos mesmos moldes. Cursos por correspondência existem nos Países Baixos, e o Instituto Holandês de Cinema se encarrega de proporcionar curso universitário, de um ano, sobre pedagogia cinematográfica.

CONCLUSÃO — Poucos e esparsos exemplos, é verdade — mas nem todos foram citados. O importante, e de urgente necessidade, é que autoridades de ensino admitam que «a melhor maneira de defender o público, e particularmente a juventude, contra os erros e os excessos cometidos em matéria de cinema e de televisão, consiste em despertar, cultivar e formar o senso crítico dos espectadores, a fim de incitá-los a criticar não pelo prazer de criticar, mas a escolher conscientemente, fazendo também com que vejam, entre o que lhes é oferecido em profusão, a melhor maneira de compreender o significado dos filmes» (4). Já não se admite que o ensino cinematográfico nas escolas seja preterido ou esquecido quando o cinema, na época contemporânea, ocupa dominan-

te situação nos meios de comunicação de cultura de massa, tendo-se transformado num hábito trivial, apenas aparentemente inócuo, para o cotidiano da juventude e dos adultos, substituindo o papel que, gerações passadas, era desempe-

nhado tirânicamente pela literatura e pela música. Ensinar cinema representa hoje tanto quanto educar a linguagem de comunicação ou apurar o gosto estético, tal o vultoso de sua influência sobre os nossos costumes, nossas tendências e nos-

sos caracteres sociais, tal a sua penetração na rotina da vida moderna. Essa influência e essa penetração tendem naturalmente a desempenhar uma ação negativa, incontornável, talvez de sombrias conseqüências.

Notas

(1) — O termo designa «formação de julgamento em matéria de cinema» e engloba a noção de defesa contra o poder de sugestão do cinema e a de discernimento na apreciação dramática.

(2) — Edgar Dale: Teaching Discrimination in Motion Pictures. University of Chicago Press, 1954.

(3) — Fritz Louis Berthold Stückrath: Der Einbruch Des Films in Die Pädagogische Provinz. In «Film, Bild, Ton», dezembro de 1955.

(4) — Jan Marie Lambert Peters: Film-Teaching. Edição UNESCO, 1961. Tradução brasileira de Germana Dante Costa, editada em 1964 pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, IBECC (Comissão Brasileira da UNESCO) sob o título «A Educação Cinematográfica», II Volume da Coleção UNESCO.

(5) — Herbert Blumer: Movies and Conduct. Edição Payne Fund Studies, 1933. Johan Gerhard Wiese: Zur Frage Der Filmziehung. In «Film, Bild, Ton», 1953.

(6) — Raphael Deherpe: Pour une Pédagogie du Cinéma. In «Education et Cinéma» n° 1, 1954.

(7) — Exemplos de compêndios: Mastering Good English, de Henry Seidel Canby (MacMillan, 1947), Our English Language, de Mathilde Bailly e Lalla Waller (American Borh Co., 1936).

(8) — Wolfgang Brudny: Filmezziehung n° 2/3, Munique, 1955.

(9) — Stanley Read: Film Appreciation as a Classroom Subject. British Film Institute, 1955.

(10) — Janet Hills: Films and Children: The Positive Approach. British Film Institute, 1952.

(11) — Rita Hochheimer: Motion Picture Discrimination in Schools. Wilmette, III, Encyclopaedia Britannica Films.

(12) — Grace Greiner: Teaching Film, a Guide to Classroom Method. British Film Institute, 1955.

(13) — Maurice Woodhouse: Researches and Studies. n° 1. University of Leeds, 1949.

(14) — Edgar Dale e John Morrison: Motion Picture Discrimination; an Innotated Bibliography. Bureau of Educational Research, 1954.

(15) — Vide nota 4. O referido volume pode ser adquirido à sede do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, no Rio de Janeiro.

(16) — Principais escolas técnico-profissionais: Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), de Paris; Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma; Kinoinstitut, de Moscou; Instituto de Cinema de Lodz, Polônia. Sylvie Paul observa que, «até a elaboração de Faculdades de Cinema conforme as velhas escolas de Belas Artes, por exemplo, e enquanto esperam que se formem professores diretamente interessados na matéria, os Institutos se organizam segundo um processo inadequado: mobilização de técnicos dessa indústria para fotografia, montagem, etc., e convocação de realizadores, de confeccionistas, de professores de formação literária ou especialistas em teatro».

Bibliografia

Além dos livros enunciados nas notas, a literatura estrangeira consagrada ao tema da educação cinematográfica dispõe ainda dos seguintes títulos:

Précis D'Initiation au Cinéma, de Henri Agel. (Éditions de L'École, Paris, 1956).

The Teaching of Film: a Report and Some Recommendations. (British Board of Film Censors, Londres, 1958).

How to Appreciate Motion Pictures; a Manual of Motion Picture Criticism prepared for High-School Students, de Edgar Dale. (Mac Millan, Nova York, 1938).

Mass Media and Education, de Nelson B. Henry. (University of Chicago Press, 1958).

Film and Television in Education for Teaching. (British Film Institute, Londres, 1960).

Photoplay Appreciation in American High Schools, de William Lewin. (Appleton-Century, Londres, 1934).

Filmgesprache Mit Jugendlichen, de Siegfried Mohrof. (Institut für Film und Bild, Munique, 1957).

Filmopvoeding in Engeland, de Jan Marie Lambert Peters. (Nederlands Filminstituut, Amsterdão, 1958).

Guidance in Aesthetic Appreciation, the Film: United Kingdom, de Stanley Reed. (British Film Institute, Londres).

Films in Our Lives: an Approach to Film Appreciations, de Newman H. Rosenthal. (Cheshire, Melborne, 1953).

The Film Teacher's Handbook. (British Film Institute, Londres, 1957).

Arbeitshinweise Für Jugendfilmclubs, de Fritz Louis Berthold Stückrath. (Verban Der Deutschen Filmclubs, Berlin, 1956).

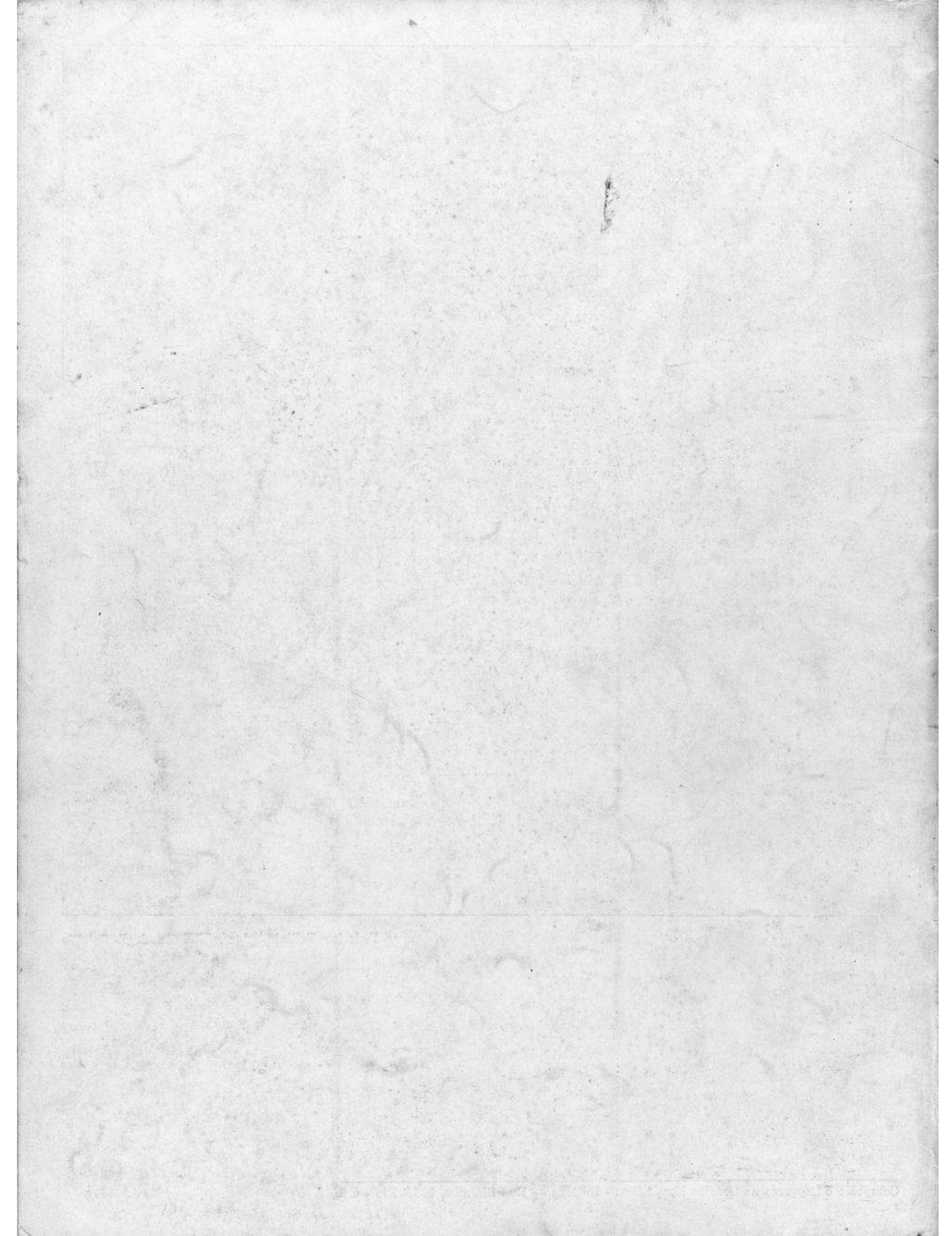
Presse, Rundfunk, Fernehen, Reklame, Pädagogisch Gesehen, de Erich Wasem. (Basel: Ernst Reinhardt Verlag, Munique, 1959).

Handbuch Film und Jugend, de Gerd Winkler. (Juventa Verlag, Munique, 1956).

Jugend und Film, de Franz Zochbauer. (Verlag Lechte, Emsdetten, 1960).

Spielfilm im Schulunterricht, de Johannes Zielinski. (A. Henn Verlag, Ratingen, 1959).

Existem ainda revistas que publicam regularmente textos sobre educação cinematográfica: «Cinéma Educatif et Culturel» (Paris), «Cinedidattica» (Roma), «Education et Cinéma» (Paris), «Film, Bild, Ton» (Munique), «Films et Documents» (Paris), «Filmforum» (Países Baixos), «Film Teacher» (Londres), «Image et Son» (Paris), «Révue Internationale du Cinéma» (Paris), e outras. Na bibliografia sobre o cinema e a juventude, sem especificação didática, devem ser destacados Il Cinema: Il Film Nella Esperienza Giovanile, de Giuseppe Flores D'Arcais (Livania, 1953), Children in the Cinema, de Richard Ford (G. Allen e Unwin, 1939), The Effect of Mass Media, de Joseph Thomas Klapper (Columbia University, 1949), Cinema ed età Evolutiva, de Raffaele Laporta (La Nuova Italia, 1957), Introduction aux Problèmes du Cinéma et de la Jeunesse, de Leo Lunders (Éditions Universitaires, 1953), Sociology of Film: Studies and Documents, de Jacob P. Mayer (Faber and Faber, 1946), e Le Film Récréatif Pour les Spectateurs Juvéniles, de Henri Storck (UNESCO, 1950).





Federico Fellini dirige «Giallietta degli Spiriti»